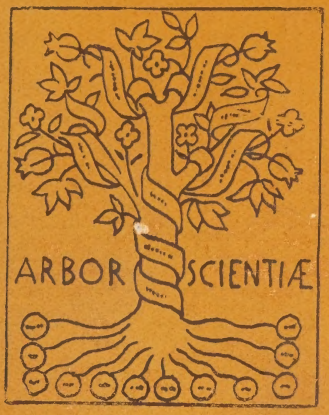
NB809
.C3
E5
v.1

CLOPEDIA CATALUNYA



EDITORIAL BARCINO

HESPERIA
LIBRERIA ANTICUARIA
ZARAGOZA

RP AC AE AV Se
UNC No. Copies:
LC
IP
Title: L'escu
Place, Publisher, Da
Series: Encicl
Dealer: Edit. Bar
Fund: Spanish
For Library:
Date Received: 18Oct'68

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

NB809
.C3
E5
V.1

Digitized by the Internet Archive
in 2024 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/lesculturacatala00elia

L'ESCULTURA CATALANA MODERNA

ENCICLOPEDIA "CATALUNYA"

SOTA LA DIRECCIÓ DE:

R. D'ABADAL: *Dret.* — J. M. BATISTA I ROCA: *Etnografia i Folklore.* — J. FONT I QUER: *Història Natural.* — J. GUDIOL, pvre. I A. DURAN I SAMPERE: *Art i Arqueologia.* — P. MIQUEL D'ESPLUGUES, O. M. Cap.: *Religió.* — L. NICOLAU D'OLWER: *Llengua i Literatura.* — C. PI I SUNYER: *Economia.* — F. VALLS TABERNER: *Història.* P. VILA: *Geografia.*

VOL. 2 (I de la Secció d'Art i Arqueologia):

L'ESCULTURA CATALANA MODERNA

VOL. I: PROCÉS EVOLUTIU

EDITORIAL BARCINO

BARCELONA - 1926

NB809
.C3
E5
v.1

FELIU ELIAS

L'ESCULTURA CATALANA MODERNA

VOL. I : PROCÉS EVOLUTIU

EDITORIAL BARCINO

BARCELONA · 1926

És propietat.
Drets reservats i garantits.

Impremta de JOAN SALLENT, S. Quirze, 32, Sabadell.

A Valencia, terra d'artistes

BIBLIOGRAFIA

ALCAHALÍ, Barón de : *Diccionario biográfico de Artistas Valencianos.* — València, Impr. Domenech, 1897 444 pp.

ALEGRET, Adolfo : *Tarragona a través del siglo* XIX.— Tarragona, Impr. Torres i Virgili, 1924.

ARAUJO Y GÓMEZ, Fernando ; *Historia de la Escultura en España desde principios del siglo* XVI *hasta fines del* XVIII *y causas de su decadencia...*—Madrid, M. Tello, 1885. 640 pp.

MIQUEL BADIA, Francisco : *El Arte en España. Pintura y Escultura.*—Barcelona, Elias i C.ia. 361 pp.

BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano : *Las casas de los Religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo* XIX.—Barcelona, Impr. F. Altés, 1906. 2 vol.

BERTRÁN DE AMAT, Felipe : *Del origen y doctrinas de la Escuela Romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las bellas artes en esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milá y Fontanals y D. Claudio Lorenzale.* Discurs llegit en l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona en 12 d'abril de 1891.—Barcelona, Impr. Barcelonesa, 1891. 79 pp.

BORDAS, Luis : *Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de Comercio de Cataluña y de su Casa Lonja...*—Barcelona, J. Oliveres, 1837. 117 pp.

CARRERAS CANDI, Francesc : *Geografia general de Catalunya. Ciutat de Barcelona.* — Barcelona, A. Martín. 1138 pp.

COROLEU, José : *Memorias de un menestral de Barcelona. 1792-1864.* — Barcelona, «La Vanguardia», 1888. 510 pp.

ELIAS DE MOLINS, Antonio: *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo* XIX. —Barcelona, Fidel Giró 1889. 1.er vol., 687 pp.; 2.on vol. 788 + XXXIX pp.

ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel: *Historia de la cerámica de Alcora.*—Madrid, Fortanet, 1919. 564 pp.

FURIÓ, Antonio: *Diccionario histórico de los profesores de las bellas artes en Mallorca.*—Palma, Gelabert y Villalonga, 1839. 292 pp.

LAFOND, Paul: *La Sculpture Espagnole.*—París, Picard. (Bibliothèque de l'Enseignement).

MARTINELL, Cèsar: *A través d'una centúria de l'escultura catalana* (Revista de Catalunya, núm. 4).

ID.: *La Seu Nova de Lleyda.*—Valls, E. Castells, 1926.

MAS, Josep, pvre.: *Notes d'escultors antichs de Catalunya* (Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1907, 192 i ss).

OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo* XIX.—Madrid, Moreno y Rojas, 1883-84. 750 pp.

PARCERISSA, F. J. i PIFERRER, P. *Recuerdos y Bellezas de España. Cataluña,* 2 vol. Barcelona. Impr. de Joaquín Verdaguer, 1839. 369 i 350 pp., amb gravats litografiats per Parcerissa.

PASSAVANT, J. D.: *El Arte Cristiano en España* (trad. de Claudio Boutelou). — Sevilla, Libr. J. Fernández, 1877. 340 pp.

PI Y ARIMÓN, Andrés A.: *Barcelona Antigua y Moderna,* vol. II.—Barcelona, Gorchs, 1854. 1136 pp.

PIROZZINI, Carlos: *Campeny, su vida y sus obras.*—Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y C.ia, 1083, 36 pp.

RUIZ Y PORTA, Juan: *Tarraconenses Ilustres.*—Tarragona, Establ. Tipogr. F. Arís. 1891.

SARRET I ARBÓS, Joaquim: *Art i Artistes Manresans.*—Manresa, Impr. de St. Josep, 1916. 114 pp.

SERRANO FATIGATI: *La Escultura en Madrid* (Boletín Sdad. Española de Excursiones, 1910 i 1911).

SOLER Y PÉREZ, Leopoldo: *Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes de Barcelona. Su historia y su estado actual.* (En *Escuela de Artes y Oficios Artís-*

ticos y Bellas Artes. Barcelona, 1924-1925. — Barcelona, Impr. Elzeviriana i Llibr. Camí, 1926. 184 pp.)

UN JUAN Y UN JOSÉ. [Josep de Manjarrés i Joan Cortada]: *El Libro Verde de Barcelona* — Barcelona, Impr. de J. Gorchs, 1848. 316 pp.

* * *

Revistes on el lector trobarà dades escampades sobre l'escultura catalana :

El Museo Universal, (Madrid, anys 1857-69).
La Ilustració Catalana, (Barcelona. anys 1880 i ss. i 1903 i ss.).
La Ilustración Ibérica, (Barcelona).
La Ilustración Artística, (Barcelona).
Album Salón, (Barcelona).
Pel i Ploma, (Barcelona, 1900 i ss.).
Museum, (Barcelona, 1900 i ss.).
Vell i Nou, (Barcelona, 1914-15).
Catalunya, (Barcelona, 1907-08).
Revista Nova, (Barcelona, 1916-17).
La Gazeta de les Arts, (Barcelona).
Art i Literatura, (Barcelona, 1884).
La Renaixença, (Barcelona, 1876 i ss).
Album literari, científich i artístic, (Barcelona, 1891).
Forma, (Barcelona, 1904 i ss.).
Garba, (Barcelona, 1905 i ss.).
L'Avenç, (Barcelona, 1882 i ss.).
La Ilustració Llevantina, (Barcelona, 1900).
Joventut, (Barcelona, 1900 i ss.).
El Mundo Ilustrado, (Barcelona, 1900).
El Parthenon, (Barcelona, 1880).
El Museo de las Familias, (Madrid, 1962-65).
La Ilustración Nacional, (Madrid).
El Artista, (Madrid, 1835, 1836-47, 1850).
La Ilustración Española y Americana, (Madrid, 1870 i ss.).
Semanario Pintoresco Español, (Madrid, 1836-57).
El Liceo Artístico y Literario Español, (Madrid, 1838).
La España Musical, Artística y Literaria, (Madrid, 1850-53 i 1854-55).
La Ilustración de Madrid, (Madrid, 1870-72).

PREFACI

Aquesta història de l'escultura catalana que ara t'oferim, lector, no és pas una història completa. Tampoc tenim la pretensió d'oferir-te un llibre perfecte. Aquesta confessió la fem sense modèstia. Volem dir que no és pas una d'aquelles fórmules d'humilitat que la bona educació comana quan un escriptor prefacia, epiloga o bé comenta ell mateix un llibre propi. Res d'això. Ens acusem d'insuficiència i d'imperfeció perquè els materials que havem trobat per historiar l'escultura catalana moderna han estat insuficients. La insuficiència de dades haurà produït en la exposició i comentari dels fets artístics que composen aquest llibre algunes llacunes, alguns desequilibris, una certa manca de síntesi o bé una síntesi històrica aparentment justa i completa, però que l'autor sap que només és un recull, una ordenació i una il·lació d'uns quants fets que bonament han volgut acudir a la nostra sol·licitud, amb exclusió dels que—qui sap si molt importants—han volgut romandre en l'obscuritat. L'aparença de síntesi l'ha conjuminada sobre aquest enfilall de fets la nostra

emoció d'explorador de l'escultura catalana moderna: és la síntesi que podria fer d'una ciutat el turista que la recorregués a l'aventura, afanyós de copsar-ne la major suma d'aspectes dintre la premiositat d'un lapse de temps limitat per l'hora de sortida del tren que se l'ha d'emportar. Des d'aquest punt de vista la nostra *l'Escultura Catalana Moderna* serà tan completa i sintètica com ens ha estat possible, tan perfecta com les nostres forces ens hauran permès.

Cada vegada que l'autor d'aquest llibre ha hagut d'historiar l'art català modern s'ha vist obligat a escriure un semblant prefaci d'excuses; sempre ha hagut de lamentar la manca de dades amb què hom topa en voler historiar el nostre art modern, i, en conseqüència, les deficiències que puguin pervenir-ne a l'història prefaciada. L'art modern català no posseeix bibliografia; els nostres artistes no tenen epistolari, ni han escrit les memòries de llur vida, ni han tingut el costum de dietariar impressions, idees ni fets, ni cap altra notació que pugui orientar els futurs historiadors. Es dóna el cas inconcebible de morir un gran artista sense que ni els diaris de la localitat en donguin la nova. Això avui potser no succeeix: el biografisme, particularment el biografisme dels nostres pintors i escultors, és avui dia una mica més conreat que en ple segle XIX, però en els anys que van de la fi del segle XVIII fins als començaments del XX, només trobareu que engrunes heterogènies de biografia, i sovint ni això. D'alguns artistes de vàlua recents, que els homes de quaranta anys d'edat

han conegut, hom no en coneix la data de naixença tan sols; devegades hom no sap ni la data de la mort! Aquest estat de coses, encara que és explicable per diverses raons, és una vergonya, la qual tots havem de contribuir a fer desaparèixer, i que no havem de permetre que pesi sobre la història, cada dia més important, de l'art català.

És clar que moltes d'aquestes deficiències són esmenables. Una bona recerca ens donaria a la curta o la llarga la data que ens manca, ens completaria la llista de les obres d'un autor, ens permetria d'assenyalar-ne la destinació, el possessor de les que resten ara com ara perdudes de vista; ens autoritzaria a determinar la quantitat de rèpliques que han estat fetes de tal o qual estàtua, grup o relleu; ens deixaria dir la matèria en què han estat executades les obres totes de tots els escultors. Però és el cas que la recerca dels fets generals, de les dades més o menys escasses que ha estat indispensable reunir per establir el pla d'aquesta obra ha hagut d'ésser una recerca tan profusa, tan fadigosa, que forçosament hem hagut de prescindir de recullir aquelles dades d'ordre secundari que es rebel·laven massa pertinaçment a deixar-se conèixer. Per això el lector haurà de passar per què tal autor sigui poc historiat, per què certes dades primordials, com són les data de la naixença o de la mort de certs escultors, que a simple vista poden semblar fàcilment copsables, restin encara inèdites en aquesta història.

Una altra conseqüència de la manca de dades és que la situació de lloc i la caracterització de

temps, no puguin ésser tot l'objectives que voldríem, i que per mancança d'una enraonada història del nostre segle XIX, l'historiador de l'escultura catalana moderna hagi de col·locar i desenrotllar aquest procés artístic en un ambient més o menys acostat a la realitat, on la subjectivació d'un segle XIX per a ús d'aquest llibre, precàriament coordinada, situï i acoloreixi el procés artístic que s'hi descabdella.

Això mateix podríem referir a la história de cadascun dels escultors: la manca de notícies sobre la vida, els costums, les idees, les manies, les engúnies i les fruïcions de cadascun d'ells no ens permet de restituir la llur psicologia ni de referir-la a les obres llurs, ni de confegir ni reconstituir el retrat o bé d'escriure la glossa màximament humana que voldríem oferir de cada artista, ni de relacionar mútuament els esperits dels artistes, ni de relacionar-los amb llur temps, ni amb llur passat ni amb llur futur que avui està en nostres mans.

Una història perfecta de l'escultura catalana o de qualsevulga art català modern seria avui dia una empresa dificilíssima, per tal com prendria un temps enorme, la qual cosa complicaria i retardaria massa l'edició. Cal doncs acceptar aquesta *Escultura Catalana Moderna* amb tots els seus defectes; primerament, perquè aquests defectes, tot i ésser nombrosos, no impedeixen d'establir les línies generals de l'evolució de la nostra escultura, ço que és el més important i que encara mai no havia estat realitzat; segonament, perquè estem

segurs que en aquesta matèria el nostre treball és, encara que en petita proporció, fonamental: volem dir que, sense que sigui cap mèrit nostre, tot ço que hom refereix en aquest llibre són dades certes, àdhuc quan són dubtoses, perquè les que no són segures, són exposades com a insegures, són denúncia de vertadera inseguritat, i totes elles, les segures i les incertes, són ordenades i entrelligades amb el rigor màxim que fins ara sigui permès d'establir. Cal, en tercer lloc, acceptar aquest llibre deficient perquè, si bé no és pas una síntesi absoluta, d'ell es desprenen algunes conseqüències sintètiques que probablement no seran mai superades en importància, alliçonaments i estímuls; en fi, aquest llibre té la valor de reunir una sèrie de fets dispersos que no semblaven interessants i de fer-ne un feix tan substanciós i fecunde, que, si no ens il·lusionem, haurà d'ésser tingut, només que per simple exposició dels fets, com un dels principals i més esperonadors capítols de la nostra història moderna, la qual, diguem-ho de passada, no és tan decadent com sembla, ni tan supeditada com algú imagina, ni tampoc tan compromesa com suposa el derrotisme, molt explicable en la gent impressionable, d'aquests darrers anys de crisi.

Aquest llibre havia de constituir un sol volum de l'*Enciclopèdia «Catalunya»*. La matèria semblava en un principi massa insignificant per a arribar a omplir més d'un volum. Després, però, en planejar l'obra, i a desgrat de les dades insuficients, hom hagué de canviar d'opinió: l'escultura

catalana moderna no ens aparegué gens insignificant, ans al contrari ens sorprengué per la seva gran importància; talment, que de seguida comprenguérem que la gestació, desenvolupament i intenció de l'escultura catalana moderna era matèria que no podia caber, ni extractada, en un sol d'aquests volums de dues centes pàgines, i que hi havia necessitat de encabir-la almenys en dos volums. I així, d'acord amb els editors, decidírem dedicar un primer volum a la història de la nostra escultura moderna i un segon volum a la història dels nostres escultors, la qual cosa que s'adiu perfectament al caràcter enciclopèdic d'aquesta col·lecció.

Per la seva ordenació, per la màxima quantitat de dades que de tot el moviment i de cada artista havem pogut oferir, aquests dos volums representaran doncs, ara com ara, i qui sap fins a quan, una visió de conjunt de l'escultura catalana moderna. La nostra tasca haurà estat, si bé no una bella obra, almenys una obra útil.

I

L'AFEBLIMENT DE CATALUNYA EN COMENÇAR EL SEGLE XIX

§ 1. Decadència de Barcelona en acabar el s. XVIII. § 2. Relativa pompa de la Cort. § 3. Preponderància de l'art de llevant durant el segle XVIII. § 4. Anhel de renaixença en l'esmortuïda espiritualitat catalana. § 5. Destrucció de monuments.

§ 1. La història de l'escultura catalana moderna, que iniciem a l'hora que el segle XIX comença, en rigor de veritat esclata a mitjan segle. La primera meitat d'aquesta centúria és, per a les belles arts, un desert. Fins ens atreviríem a dir que és un període de màxima aridesa per a totes les branques de l'espiritualitat catalana. Hi ha certament, l'art del gran Campeny i dels millors escultors valencians de les darreries del segle XVIII i dels que aconsegueixen les prime-

ries del XIX, però aquests artistes de vàlua són més aviat romanalles del barroquisme que no pas veritables escultors del segle XIX: són homes d'un altre temps; d'un temps molt pròxim certament, però tan trasbalsat, tan completament transformat, que de seguida d'iniciar-se la nova centúria, pren el caient d'època llunyana, de costums, de gustos i d'idees totalment liquidats. Aquest canvi es produeix gairebé a tot el món, però a Espanya és més trasbalsador que enlloc, i a Catalunya més desolador, no direm que en la resta de la península, però sí enormement més desolador que a Madrid.

§ 2. A Madrid, resum i seu de tota la intel·lectualitat espanyola, la vida és encara un xic esplèndida: Madrid segueix engalanant-se amb tots els ornaments i prestigis de la capitalitat, i per tant sembla natural que pel que es refereix a les belles arts seguís essent la ciutat capdavantera de totes les de la península. No obstant, aquesta suposició no és del tot fundada. Si hom podia fer un balanç entre l'activitat artística de Madrid i la de Lisboa, per exemple, durant la segona meitat del segle XVIII i començaments del XIX, potser trobaríem la capital lusitana més avançada, més emprenedora, més activa i diversa en tot ço que pertoca a les coses de l'art, des de l'arquitectura fins a les més petites arts aplicades. L'arquitectura sobre tot, i la ceràmica lisbonenques, o, més ben dit, portugueses, produeixen veres meravelles de barroquisme. Potser en pintura — gràcies al talent esporàdic de Goya —

Madrid sobrepassa; però si prenem englobadament l'Espanya de Godoy i la Lusitània del marquès de Pombal i cotegem ço que ambdues nacions produïren, trobarem més grandesa, més luxe i més bon to a Lisboa que no a Madrid. Si alhora considerem ço que feren les altres grans ciutats portugueses en aquell període tan dens i crític de la història i ho comparem amb el que feren culturalment i artística les ciutats espanyoles, trobarem el mateix desequilibri en favor de Portugal. Oporto, per exemple, fou més actiu i més personal que Barcelona.

I és que Espanya estava postrada, extenuada, malalta de mort; i aquesta decadència, que hom palpava a Madrid, a Barcelona era, particularment pel que respecta a les arts, mort completa, desaparició, esborrament, voluntària auto-anul·lació. Catalunya havia començat d'oblidar-se d'ella mateixa : es complavia en el més abjecte provincianisme, més rastrer provincianisme del que hom li exigia; perquè en realitat aleshores hom no li exigia res, hom no exigia res ni a Catalunya ni a cap altra contrada; hom les havia oblidades totes : elles no eren més que apèndix esfilagarçats que canalitzaven cap a la Cort els subsidis miraculosos, cada dia més magres, que li calien per a la seva fastuosa vida. De manera que si alguna vegada la Cort s'animava a impulsar una nova indústria, a protegir fàbriques i obradors de productes nous, ho feia a la manera del Rei Sol, fundant la fàbrica de porcel·lanes i els obradors de bimbeloteria preciosa del Retiro que

havien de treballar, tant sols per a proveir de cosetes luxoses les col·leccions aristocràtiques i els palaus. Hom abocava cabals a raig fet, a la fàbrica del Retiro perquè de qualsevulga manera arribés a produir vera porcel·lana, per bé que l'empresa anés de fracàs en fracàs, malgrat el gros dispendi i la intervenció dels directors i obrers estrangers; i en canvi hom deixava morir les fàbriques de Talavera que amb una mínima protecció haurien pogut seguir produint els articles tradicionals, tan saborosos, o bé les exquisideses i novetats enciseres que la iniciativa particular féu germinar profusament a Alcora.

§ 3. Cal assenyalar el fet que a Madrid la majoria dels objectes d'art eren obra de gent de llevant. Valencians i catalans eren els factors principals de les belles arts en la capital de les Espanyes ja en aquell acabament de segle XVIII. I aquest estat de coses, almenys pel que fa referència a l'escultura, havia de perdurar fins a avui dia. La mateixa fàbrica de porcel·lanes del Retiro no acaba els seus esgotadors fracassos fins que hi intervé com a director un home de llengua catalana, el mallorquí Bartomeu Sureda.

Barcelona i València produïen talents quantiosos, però cap d'ells no restava en aquestes ciutats. Hi planava, doncs, la incultura, la migradesa d'esperit, l'aclofament. Tota la gent de vàlua se n'anava a la capital de l'Estat, on hi havia, si no la fortuna, majors possibilitats d'exercir els propis talents. En les capitals de província hom només feia que vegetar. Ni els municipis podien te-

nir iniciatives, ni ningú els n'hi hauria reclamat. Tothom es trobava bé en aquell estat d'endarreriment.

§ 4. Hi havia, però, a Catalunya, i particularment a Barcelona, un caliu que les adversitats no havien del tot esmortuït, un caliu tan imperceptible que ni els mateixos catalans semblaven percebre. Hi havia a Barcelona un anhel de dignificació, de cultura, de revalorització que sols percebia, i encara d'una manera subconscient, una ínfima minoria de gent fina i desperta. Ja és sabut, però, que les grans coses les fan les minories, àdhuc les gran coses de la democràcia. Aquella reduïda colla de gent selecta, actuant balbament i a les palpentes, arribà tanmateix a produir a Barcelona un llevat de cultura que ja no es perdé mai més, i que cada dia anà creixent en quantitat i en qualitat, fins al punt que ben visiblement, sense que l'Estat ni les corporacions oficials, ni les autoritats provincials i regionals hi tinguessin art ni part, aviat la cultura universalista de Catalunya es destacà per damunt de la cultura de les contrades veïnes. La iniciativa particular anà organitzant-se poc a poc, i féu amb quatre xavos prodigis de reeducació i de conreu de les intel·ligències.

Perquè aquesta gesta de reivindicació de la dignitat humana i d'ennobliment de la nostra col·lectivitat pogués ésser compresa, caldria descriure-la en el seu mitjà de turpituds i ofuscaments; en aquell ambient de nauseabunda decre-

pitud en què jeia la Catalunya de principis del segle passat.

§ 5. La furiosa desfeta originada per la guerra del Francès i per les lluites civils posteriors, repercuteix també de manera inapel·lable i irremeiable en contra de la cultura del passat. I aleshores es produeix un salvatgisme que en el terreny de les belles arts pren forma d'indiferència o de desconeixement de les valors artístiques: una ceguera per veure la bellesa en la natura i en l'art; una incapacitat per comprendre'l i fruir-lo, incapacitat que sovint va massa enllà, la qual no es conforma amb una actitud d'improductiva passivitat sinó que arriba a les més deplorables rauxes de devastació i destrucció. Hom creuria que l'auto-constatació d'aquella incomprensió encén la ira de la gent contra tot ço que és bell; i, posseïda d'un odi sense reflexió ni aturador, es venja ensanyadament contra les més belles coses que cauen en les seves mans. La història màxima de les devastacions artístiques s'enclou en el segle XIX. Encara ara fa poc, en ocasió d'obrir la Granvia Laietana, ja ben entrat el segle XX, el vandalisme dels nostres arquitectes oficials ens desposseí sense vacil·lar d'un sens fi d'edificis dels segles passats: obres profanes i obres religioses, tot fou esmicolat per la fúria modernitzadora d'uns urbanistes que de moderns només tenen la roba que els enfunda, i que de l'antigor només senten l'ancestral barbàrie.

El vandalisme major és el que pervingué de la revolució o bullanga de l'any 35. És aquell movi-

ment que es condensa en la crema dels convents. La gent estava indignada contra la clerecia i per a castigar-la no se li acudí res de millor que cremar-li els cataus, els xoplucs: esglésies i convents. Per al poble d'aleshores, l'església ve a ésser una dependència luxosa de les hospederies de capellans, monges i frares, quelcom així com el saló de gala dels convents. Si el poble es creia en el deure de cremar les cases on frares i monges s'estatgen, no hi havia raó per a eximir de la destrucció aquestes enlluernadores sales de recepció del clericalisme. En l'any 35 el poble incendià i destruí els millors convents i esglésies de Catalunya. I com que en aquests llocs es trobava concentrada la major part d'objectes d'art antic i els millors; com que alhora aquests edificis eren els més antics, els més bells i més grandiosos monuments artístics de la nostra terra, ens trobàrem doncs, de cop i volta, en l'espai d'unes hores només, desposseïts d'una riquesa bibliogràfica, artística i arqueològica incalculable. La Revolució Francesa, tan cruent, tan apassionada i de tan llarga durada, no fou pas tan bàrbara, tan mancada de tacte i de discerniment, com ho fou la revolta que es congrià en el torín de Barcelona, en el tristíssim dia de sant Jaume de l'any 35. Poblet i Santes Creus caigueren aleshores per no aixecar-se mai més. El que fou cremat, robat i destruït en aquests cenobis no té fi ni compte. Poques vegades hom trobarà un valuós i copiós tresor d'art antic reunit en un sol lloc com el que dels nostres dos famosos monestirs reials expoliaren aquells infeliços

revolucionaris. A Barcelona caigueren gairebé tots els convents; les prodigioses biblioteques que s'hi estatjaven foren escampades o cremades. De les engrunes salvades de la devastació pogué formar-se la Biblioteca Universitària que encara admira avui dia els erudits. El convent de Santa Catarina amb la seva meravellosa església, una de les més fines del món gòtic, caigué en cendres... La llista d'aquestes irreparables ruïnes produïdes voluntàriament per mà d'homes, pel braç decidit dels mateixos catalans, seria massa llarga...

Després ve el vandalisme dels reformadors, dels pseudo-urbanistes; la destrucció de la famosa Casa Gralla, gairebé l'únic exemplar d'estil plateresc que hi havia a Catalunya. I darrera de la Casa Gralla caigueren per a desaparèixer una corrua d'edificis civils romànics i del més pur i original, del més típic estil gòtic; morí ço que arreu del món sempre ha estat l'orgull de les grans ciutats, àdhuc de les més freturoses de modernitat. Quina altra no seria la Barcelona moderna si, alternant amb les noves construccions noucentistes, hom hagués pogut rebre a cada pas la bona sorpresa d'aquests encisadors edificis del temps antic!

La funesta casa de Sobradiel, hereva del Palau Major, aquell palau dels nostres reis que era un dels més notables exemplars d'arquitectura civil gòtica, fou la causant de la major ruïna artística de la vella Barcelona. Per haver cases de lloguer, aquests terribles nobles aragonesos no vacil·laren gens ni mica en destruir tota aquella enorme

àrea que devia donar astorador caràcter gòtic al centre de la Barcelona vella; no vacil·laren en banalitzar-la de la més trista faisó. D'aquest vandalisme els Sobradiel no saberen coservar-ne res: escultures de pedra, entetxinats, ferres, ceràmica, talla, mobles, tot fou esmicolat, trinxat, i, amb el major menyspreu, esventat com una nosa. Hom no pot evocar aquests fets sense esborronament i sense engúnia dolorosa. Quins càstics tan afrosos reserva la Providència a aquells pobles que no saben sostenir llur dret! Certament, de totes les sancions cap de tan desconhortadora com les que són sense apel·lació...

Altra desoladora reforma fou la que perpetrà l'arquitecte municipal Mas i Vila en 1845, en construir la moderna façana de la Casa de la Ciutat, bo i arreconant i quebrant la imponderable façana gòtica, destruint-ne el pòrtic gòtic que donava a la plaça de Sant Jaume. Fou també durant el segle XIX que la Seu vella i el castell de la Çuda, de Lleida, foren convertits en casernes. Fou durant el segle XIX quan sofriren més que mai els recintes fortificats de Cardona, de Tossa i altres; quan desaparegueren i foren mutilats nombrosos monuments romans de Tarragona.

Catalunya, però, no es deixà ofegar del tot per aquell ambient de decadència i d'incivilitat; sempre percebé, més o menys distintes, més o menys apagades, aquelles paraules divines que ens proposen primordialment l'esforç nostre; i per això, ja en començar el segle XIX, — i potser abans — malgrat els enormes obstacles actius i passius que

haurien aclaparat el poble més ardit, sabé el nostre esbufegar, empènyer, bracejar i pernejar sota l'embalum aixafador de tanta inèrcia, resistint l'asfíxia i el pes mort de tanta corrupció fins a obrir-se una petita via de comunicació amb l'Europa sempre rejovenida, esforçada i triomfant.

II

DAVALLADA I MORT DE L'ESCULTURA CATALANA EN COMENÇAR EL SEGLE XIX

§ 6. Importància de l'arquitectura i de l'escultura catalana i valenciana en començar el segle XIX. § 7. La fàbrica de ceràmica d'Alcora. § 8. Influència del gran art napoleònic. § 9. La guerra del Francès i la immediata decadència artística que ens pervé. § 10. A Madrid la crisi és major encara. § 11. Malures artístiques. § 12. Escultura urbana. § 13. Escultura de terra cuita. Desaparició de l'escultura de marbre. § 14. Invasió de marbres industrialitzats italians.

§ 6. L'arquitectura catalana dels segles XVII i XVIII fou molt important a Catalunya. El barroc que es produí a la nostra terra fou la cosa més delicada i digna que podia eixir d'un estil tan anàrquic. Cap escrúpol no ha d'impedir-nos d'afirmar que de totes les terres de la península fou Catalunya la que oferí un barroc menys xavacà,

menys monstruós, menys il·lògic. El barroc català fou, pel contrari, en totes les seves variants, d'una tal dignitat, d'un gust tan exquisit i d'una tan noble discreció que bé el podem cotejar amb el barroc que cristallitzà en les nacions més refinades d'aquell període. Bones proves d'això que diem són l'edifici de can Carreres, conegut per *La Virreina,* el palau Dalmases al carrer de Montcada, l'església de Betlem, la tan bàrbarament enderrocada de Santa Marta, la de la Mercè, la tan modesta del Parc de la Ciutadella, i molts altres edificis religiosos i profans de Barcelona; també la seu de Vic, la façana de la seu de Girona, i un reguitzell d'altres esglésies, palaus i masies que són un encís i un exemple perdurable de seny i de gust arquitectònics. L'arquitectura del període Imperi continuà aquesta bellíssima tradició d'alta escola, tradició desconcertant per l'historiador que enregistra aquests fets dintre d'una època de decadència i de postergació cada dia més accentuades. ¿On trobaríem tan perfectes arquitectures del temps com l'Escola i Acadèmia de Belles Arts que aixopluga els restes de l'antiga Llotja de Mar? Aquell arquitecte que projectà i executà aquest exquisit edifici, tan bell de fora com de dins, En Joan Soler, hauria de tenir un monument en la plaça pública i un recó venerat en la memòria de tots els catalans. ¿I què diríem dels porxos de Xifré i de la Plaça Reial i d'altres obres semblantment belles que ens parlen d'un esperit refinat justament en una terra on tot era degradació?

Corresponent a aquestes nobilíssimes formes arquitectòniques, el segle XVIII català i els inicis del XIX havien produït un esplet d'escultors que enamora. Els Sala, Ginès, Montpeó, Pujol, Esteve, Bonifaç, i d'altres que avui dia encara no són identificats però les obres dels quals existeixen en perfecte estat de conservació, són mestres de primer rengle, escultorassos que han de sorprendre de la més grata manera el dia que hom els faci conèixer. Ja és prou que aquesta escultura setcentista que val com la millor contemporània seva, que en donar-se en altres terres és justament monografiada en profusos i luxosos llibres copiosament documentats, ací a Catalunya resti encara inèdita, i els noms d'aquests artistes sonin com els de gent indocumentada. El mateix podríem dir dels insignes successors d'aquests grans escultors valencians i catalans del setcents, aquells Damià Campeny, Anton Solà, Francesc Bellver, Josep Piquer i d'altres que cavalquen en la partió de les centúries divuitena i dinovena. Quina bella precisió, quina saborosa duresa i quina força tan potent en el sintetitzar d'aquesta escultura! Hi ha ben bé tota la qualitat formal i tot el sentiment plàstic tan peculiar de la millor escultura napoleònica, ço és, de l'estrictament francesa, la qual, no cal dir, era la millor del món. Els nostres escultors prou anaven a Roma a perfeccionar els estudis cursats en les escoles d'art de la nostra Junta de Comerç; algun d'ells hi aconseguí gairebé drets de ciutadania a força de fer-se admirar pels grans mestres de l'escultura italiana,

els Canova, els Tenerani, i altres virtuosos del cisell que en aquells moments eren admirats com els mateixos mestres de l'escultura hel·lènica [1]. Campeny era carn i ungla amb Canova: s'admiraven i s'aconsellaven mútuament i es consideraven sense rezel. Ja abans d'aconseguir fama de gran escultor original, Campeny és sol·licitat com a restaurador dels marbres antics del Vaticà. Antoni Solà esdevé durant tres anys president de l'Acadèmia Pontifícia de Sant Lluc, a Roma. No obstant, llur estil no té semblança amb aquell fals hel·lenisme dels Canova i sequaços, res de comú amb aquell certament admirable virtuosisme efeminat que no encaixaria ni en les escoles més decadents del període hel·lenístic i que l'escola d'Alexandria hauria repudiat. Els nostres escultors reaccionaven, segurament de manera inconscient, contra aquell sentiment de l'escultura, i, sense passar per París, sense que tampoc els escultors francesos passessin per Roma, els catalans produïen una escultura a la francesa, ferma i tallant com la dels Rude, Nanteuil, Dumont, Chaudet, etc.

§ 7. Un bon exemple d'aquesta escultura ens l'ofereix l'estatuària dels nostres escultors d'aquell moment : el mateix quan esculpeixen temes mitològics que quan esculpeixen retrats o altres motius contemporanis. També, i d'una exquisida manera càndida, en la petita escultura ceràmica,

(1) A Tenerani hom l'anomenava «el successor dels grecs». De la fama de Thorwaldsen i de Canova no cal parlar-ne. Hom els considerava àdhuc superiors als grecs.

particularment la que elabora la fàbrica d'Alcora. Aquí treballen artistes tan famosos com el francès Pere Clostermans; però sobretot una munió de valencians i alguns catalans que produïren en pisa vernissada blanca [1] o policroma un seguit de preciositats que, tot i essent obres perfectes des del punt de vista ceràmic, sobresurten sovint per llur vàlua escultòrica. D'aquesta petita i gran escultura esmaltada o bé en *bescuit* eixiren d'Alcora bellíssimes obres d'estil barroc; molt superiors en l'estil Imperi. En aquest moment, que és el que correspon a les acaballes del segle XVIII i començament del XIX, Alcora es fa admirar particularment per la seva pisa blanca, esculpida en el més exquisit estil Imperi. Allegories, retrats, medalles, plaques, sobretot una sèrie deliciosa de tipus populars, són coses indescriptiblement belles, ingènues i alhora robustes, d'aquella plètora de vida que en els escultors francesos de més qualitat sembla empènyer fins a rebentar l'epidermis i els vestits de les imatges esculpides i que els porta a tractar el marbre com si fos bronze. Una divulgació d'aquesta petita gran escultura d'Alcora seria una altra revelació, un dels millors capítols del nostre art. Malauradament, si bé hom posseeix els noms d'aquests escultors i gran quantitat de les obres llurs, com que aquestes són gairebé sempre anònimes i l'escultura de la fàbrica

(1) L'anomenada *terra de pipa*. Els bibelots, bustos i tota altra mena d'escultura ceràmica alcorina feta amb aquesta argila blanca, força dura, foren també cuits alguna vegada sense coberta, ço és, sense vernís. Aquesta mena de fabricació sense vernís s'anomena *bescuit*.

d'Alcora no ha estat mai historiada, resulta que, avui com avui, és impossible d'identificar la personalitat artística dels millors d'aquells escultors. Sembla, però, que sobresortiren alguns dels Ferrers (Joaquim Ferrer, Josep Ferrer i Vicents Ferrer Carnicer), artistes valencians, i un Julià Lòpez que, a desgrat de les moltes recerques, no havem encara pogut esbrinar si era valencià, català o castellà [1].

§ 8. És important, doncs, de constatar que si bé el període barroc estigué influït a Alcora el mateix per l'escultura francesa que per la italiana, en canvi el període Imperi estigué sobiranament influït per l'escultura francesa, amb exclusió de la italiana i de tota altra escultura; la qual cosa hom ha de constatar també en l'escultura monumental catalana i valenciana dels començaments del segle XIX. I amb la particularitat que, en ço que ateny a la qualitat artística, tota la nostra escultura del període napoleònic s'identificava perfectament amb la francesa; bell parentiu que hom ja constata segles enrera respecte de la prodigiosa escultura gòtica.

Aquest esplet artístic mor de sobte per causa de les guerres napoleòniques. Alcora interromp la fabricació, i quan, foragitat l'exèrcit francès, la reprèn, ja no és amb aquell bon gust, ni amb el caràcter refinadament artístic que li havia donat el comte d'Aranda, el seu fundador.

(1) No sabem pas que cap artista castellà hagués anat a treballar a Alcora durant l'època d'or d'aquesta fàbrica valenciana. En canvi els alcorins anaren a perfeccionar la fabricació de Talavera.

§ 9. Pel que fa a l'escultura monumental, a la imatgeria religiosa i a tota mena de gran escultura, la desaparició és total, sobretot entre nosaltres. La guerra, que ha perjudicat i que ha vexat menys Catalunya que les altres terres invadides pel francès, hi deixà no obstant una desolació major, potser, que enlloc. L'aclaparament fou enorme, com es desprèn del ràpid inventari de misèries que registra la història de Barcelona de la primera meitat del segle XIX.

Molts anys trigarà l'escultura catalana a refer-se, més que a refer-se, a renéixer. Dues generacions passaran que semblen no deixar rastre d'escultura, ni tan sols d'escultura mediocre. Diu el Sr. Bertran d'Amat [1] que després de la invasió napoleònica «només es produïren composicions tan infelices com les d'Aparicio». ¿Qui era aquest Aparicio que a Barcelona passava com el primer escultor? No ho sabem pas : ni sabem tampoc on han anat a raure les seves obres. Una desaparició tal de l'autor i de la seva producció parla prou clar sobre la llur importància.

§ 10. Val a dir, però, que en les altres terres peninsulars la crisi de l'escultura potser era major, llevat de València, on l'Acadèmia de Sant Carles fou un fogar sempre càlid d'art. A Madrid la crisi devia ésser enorme, ja que, segons referència del Sr. Serrano Fatigati [2] quan, vers l'any 1822, hom volgué erigir en forma de monument

(1) *Del Origen y Doctrinas de la Escuela Romántica.*
(2) *Bol. Sdad. Esp. de Excursiones, 1911,* p. 47.

públic el grup de Daoíz i Velarde que esculpí a Roma el nostre compatrici Anton Solà, i que encara subsisteix, les dificultats econòmiques que s'hi oposaren foren moltes, fins a què hom n'aconseguí un montatge precari; més endavant, quan hom volgué erigir l'obelisc conmemoratiu del 2 de Maig, això fou una àrdua empresa, per arribar a la qual hagueren d'intervenir molts artistes, i, ultra l'auxili pecuniari de l'erari públic, hom hagué de recórrer a una subscripció nacional. Els reis, quan volien recompensar el mèrit dels artistes, els nomenaven pintors o escultors de cambra... honoraris — ço que volia dir que no cobraven honoraris de cap mena, malgrat que estiguessin obligats a complir els encàrrecs de la casa reial. La capital d'Espanya destinava certament grans quantitats a l'ensenyament de les belles arts, però no aprofitaven millor que les míseres subvencions atorgades a la Junta de Comerç. Vegem, si no, el que diu Passavant sobre el tal ensenyament de les belles arts a Madrid :

«Con el fin de mejorar las Bellas Artes en el país y proporcionar enseñanza a los artistas españoles hace algunos años que se aumentaron las Academias hasta el número de quince, entre las cuales son de primera clase las de Madrid, Sevilla, Valencia y Barcelona..... Los resultados, sin embargo, no corresponden a lo que fuera de desear, porque como en este país vale más la protección que los merecimientos, se ve que no todos los profesores están a la altura que debieran, por lo que flaquea la enseñanza, y nótase que la orga-

nización es defectuosa, dispuesta más bien para la comodidad del profesorado que para lo que reclama el progreso del arte. La Academia de San Fernando fundada por Carlos III en 1752 ya ocupó a Mengs, pero no fué posible a causa de las intrigas, organizarla conforme a su fin ni cortar los abusos. En esta Academia se dibuja el modelo vivo... La Escuela de Arquitectura da una enseñanza muy académica, y todavía es más lamentable el estudio de la escultura. El único grabador que puede considerarse artista, hace treinta años que no ha producido ninguna obra.... En todas las Academias hay vaciados de yeso de las buenas estatuas antiguas, pero según la costumbre española se le dan lechadas de cal de modo que se oscurecen los detalles y las formas, y con semejantes modelos se pretende educar la vista de los alumnos..... En la situación actual hay pocas esperanzas de que renazca el arte en España y los que desean estudiar seriamente tienen que ir a aprender a París.»

A aquest text, el traductor de Passavant posa en l'edició castellana de 1877 una nota a manera de rèplica, de la qual extreiem el següent passatge, ben eloqüent per a retratar ço que ja aleshores era el centralisme :

«En Madrid se ha reorganizado con notable acierto la Escuela superior de Pintura, Escultura y Grabado, sin que se haya escaseado nada para proporcionar una educación artística completa a los alumnos, los que, según sus merecimientos, pasan después a proseguir sus estudios a Roma...

En varias importantes capitales de provincia se organizaron las escuelas de Bellas Artes en el año 1849, costeándose de fondos generales del Estado las enseñanzas superiores y declarándolas más tarde con vida propia e independientes de las Academias, lo que dió inmediatamente muy buenos resultados y mucho hubiera influído en el desarrollo general del arte; más, por desgracia, el Gobierno suprimió en todas las provincias los estudios superiores, dejando la facultad de sostenerlos a las corporaciones provinciales y municipales que se obligaran a costearlos.....»

El resultat d'aquesta política pedagògica havia d'ésser tant més negatiu allà que ací, i és per això que el mateix Passavant diu [1] : «Cuan poco se siente ahora la necesidad de ocupar escultores distinguidos se prueba porque al presente no se encuentra, ni aún en Madrid, un escultor de renombre». I en un altre indret d'aquest mateix llibre [2] llegirem que: «...Entre los grabadores españoles que viven todavía (1852) es el más notable Vicente Peleguer, de Madrid, que desde hace muchos años se ocupa en grabar una lámina de la Santa Isabel de Murillo y ha enviado a París la plancha para obtener una prueba, pues las prensas de Madrid no son bastante buenas para tirar láminas con perfección.» D'altra banda, hom no pot emprendre la publicació de cap llibre de valor sense perdre-hi diners. Genaro Villa-Amil es veu

(1) *El Arte Cristiano en España*, pàg. 304.
(2) *Ibid.*, pàg. 30.

obligat a editar a París l'obra *L'Espagne artístique et monumentale* per entregues en foli (l'any 1842-50; en 1852 sols n'havien sortit 36 entregues); i l'historiador Riaño ha de publicar la seva obra a Londres i en anglès.

§ 11. Les esglésies ja no encarregaven imatges ni «Misteris» processionals; la moda dels retaules i dels altars esculpits havia passat. Hom els construïa arquitectònicament, sense escultura, dintre l'estil neoclàssic propi del gust Imperi. Les poques imatges que hom fabricava per al culte catòlic eren la menor quantitat d'escultura possible : simples maniquins vestits amb velluts i sedes brodades i recamades, que sols tenien esculpides les mans i la cara : sovint fins els cabells d'aquestes imatges eren naturals, enganxats en el crani com un postís; i els ulls de vidre eren la regla general. Alguna vegada els nostres escultors havien emprat per la dicció dels ropatges de les imatges religioses un procediment intermedi entre els ropatges d'escultura i els de roba, procediment que amb una traça prodigiosa i amb un gran estil escultòric havia practicat el cèlebre imatger castellà del segle XVII, Gregorio Hernàndez o Fernàndez. Aquest procediment, que s'anomena *endrapat,* consisteix en vestir el maniquí, un cop llesta l'escultura del cap i de les mans, amb vestidures de tela, fer-ne un arranjament adequat a la composició, estilitzar els plecs amb una idea escultòrica que s'adigui amb el restant de l'escultura tallada, i enguixar-los i policromar-los idòniament a les extremitats tallades en la fusta.

Damià Campeny havia emprat aquest procediment alguna vegada; per exemple, en el *misteri* processional del Sant Sepeli que li encarregà el Gremi de Revenedors barceloní, misteri que encara subsisteix en el local gremial de la plaça del Pi. També emprà aquest poc seriós procediment l'escultor Amadeu. En l'església barcelonina de Sant Just hi ha encara, un xic atrotinada i arreconada, una imatge d'un sant monjo, de tamany gairebé natural, obra d'aquest artista, la qual té els hàbits tractats d'aquesta miserable manera [1]. Ni Amadeu ni Campeny, a desgrat de llur talent, saberen triomfar d'aquest subterfugi com sapigué el gran tallista vallisoletà.

Tot això són etapes de la decadència, la qual ha d'arribar fins a la mort de l'escultura catalana, fins a aquell moment en què Aparicio s'ofereix a fer-li la fossa. És molt que el gran Campeny hagi caigut en aquesta defallior de la roba enguixada. Al cap d'avall Campeny devia contagiar-se, si bé no de l'estultícia de la llarga època que sobrevisqué al seu esplendor, perquè el seu talent era prou ferm per a resistir-la, al menys del descoratjament [2]. ¿Per què esforçar-se a refinar una obra si la hi devien pagar malament? ¿Per què perfeccionar o conrear un talent que només havia d'ésser estimat per quatre amics; si ja no hi

(1) Em digué el sagristà de Sant Just que aquesta imatge seria probablement cedida al Museu Diocesà de Barcelona que hi ha instal·lat en el Seminari Conciliar.

(2) Campeny neix en 1771 i mor en 1855; travessa doncs tot el període de decadència de la nostra escultura.

havien encàrrecs; si la gent, àdhuc la més cultivada estimava en l'escultura certes condicions que precisament estaven al marge de la puresa, de la veritat plàstica? Sabem que en 1826 exhibeix una estàtua de tamany menor que el natural titulada «La Humanitat», escultura en guix, la qual és obra de molts anys enrera. Sabem que en 1829 esculpeix dos sants per a l'altar major de l'església de St. Francesc, de Reus, però no sabem gran cosa més de la cronologia de les seves obres, després de la gran voga de començaments de la centúria. Cercant, cercant, potser trobaríem alguna altra data compresa en el període decadent que acaba vers 1845, amb la revelació dels germans Vallmitjana; però, de totes maneres, aquestes dues úniques dates en un període tan llarg, i dintre de la gran quantitat d'escultura campenyenca coneguda, ens donen ja un prorrateig ben minso durant el període estèril, sobretot si el comparem amb l'activitat d'En Campeny en començar el segle XIX. Aquesta penúria i el descoratjament que li deu pervenir al gran artista sembla reflectida en un contracte que signa en l'any 1825 amb la Junta de Comerç, en virtut del qual cedeix per un tros de pa tota la col·lecció de grans estàtues en marbre, fetes durant la seva llarga estada a Roma, el bo i millor de la seva obra, un seguit d'obres mestres que, feia anys, ni tan sols havien estat desembalades. El preu d'aquesta cessió és una pensió vitalícia de 9.000 rals en favor d'ell i de la seva muller si li sobrevivia. Campeny s'obliga, encara, a transportar cada any al marbre una

obra de les que sols estiguin emmotllades en guix, i a fer-ne, també cada any, una d'original, per a les quals només cobrarà les despeses materials. I Campeny és, no solament l'escultor més valuós de tota la Península, sinó un dels primers de l'Europa d'aquell temps. Una altra data coneguda en l'activitat d'En Campeny és la de 1844, quan produeix una Verge del Pilar en marbre, probablement un encàrrec, la qual no sabem on anà a raure [1]. L'anterior data assenyala el revifament de la nostra escultura; segurament en els contorns d'aquest any Campeny rebé altres encàrrecs.

§ 12. Aquests marbres gairebé abandonats per Campeny, els que faria després en compliment del contracte, ja reproduint les obres originals que estava obligat de fer, ja reproduint els guixos que envià des de Roma quan era pensionat per la Junta de Comerç, formaren un dipòsit escultòric que fou segurament el proveïdor de l'urbanisme precaríssim que aleshores hom s'atrevia a practicar a Barcelona; reformes i ornament públic que projectaven i realitzaven de la manera més carrinclona i provinciana els capitans generals més afectes a la ciutat. Què s'ha fet d'aquesta escultura del gran Campeny? Una mitja dotzena d'aquests marbres passaren del poder de la Junta de Comerç a l'entitat successora, que fou la Cambra Oficial de Comerç, la qual encara els conserva;

(1) Sembla que l'any 1844, Campeny exposà aquest marbre juntament amb altres. Però hom no pot dir si aquests altres eren obres recents o antigues, ni quines obres eren.

un baix-relleu restà en possessió de l'altra entitat successora: l'Acadèmia Provincial de Belles Arts. Seria curiós d'indagar l'odisea dels altres marbres i pedres. Una d'elles resta com a decoració pública: ès aquell Hèrcules tan bell que ara remata una font en els jardins de l'edifici anomenat Palau de Belles Arts, a Barcelona, després d'haver decorat vers 1802 el jardí del Passeig Nou, i posteriorment, potser, la font de la plaça de Blasco de Garay. Poca cosa més o bé res podríem afegir a aquesta informació sobre el destí de les obres de Campeny. El poc que hom pugui afegir-hi, el lector ho trobarà en el segon volum d'aquesta història de l'escultura catalana moderna. Segons testimoni, massa lacònic, del Sr. Carles Pirozzini, «a Roma, a Venècia, a París i a Viena hom conserva preuats tresors d'aquest artista [1]». Potser la urbanització de Barcelona recorreria també als marbres o bé a la reproducció en marbre d'altres obres, les quals els pensionats escultors li enviaren de Roma estant en els primers anys del segle XIX i a les darreries del XVIII. Com seria d'aclaparadora aquesta decadència de la nostra escultura ens ho indica el fet que, segons testimoni verbal de l'advocat Sr. Josep Rogent, fill del gran arquitecte Elias, en començar aquest les obres de la Universitat de Barcelona, vers l'any 1863, tot hi haver-se ja iniciat la renaixença artística de Catalunya, topà amb enormes dificultats per trobar escultors que pogues-

(1) C. PIROZZINI. *Campeny, su vida y sus obras.*

sin modelar la poca escultura que decora aquest edifici.

La millor obra escultòrica d'urbanització d'aquells anys fou segurament la que decora els porxos d'En Xifré, a Barcelona, la qual sembla haver estat projectada per Damià Campeny i executada per Domènec Talarn i Ramon Padró, vers 1836. Una flor, enc que sigui tan bella com la que simbolitzen en aquest cas els relleus dels porxos d'En Xifré, no fa estiu; i és gairebé segur que aquesta obra no tingué pas moltes imitacions.

§ 13. Palesa bé la misèria dels esperits en aquella trista hora d'oblit el fet que la talla del marbre hagués desaparegut del tot a Barcelona, si exceptuem els marbres que pogués tallar Campeny. Per a la decoració de parcs i jardins hom emprava l'escultura de terra cuita: relleus alts i baixos i àdhuc estatuària de terra cuita. L'arquitectura era així mateix decorada amb aquesta mena d'escultura. Un exemple remarcable n'és, o n'era, la bella i típica façana del Teatre de Santa Creu o Teatre Principal—l'actual Principal Palace—destruïda ara fa poc pel vandalisme inqualificable dels moderníssims restauradors; aquella famosa façana s'és convertida ara en una cosa vulgar i pobre. Si els reformadors no anaren fins a destruir aquella xamosa escultura decorativa, seria hora potser de pensar en restituir-la al seu lloc degut. L'arquitectura barcelonina emprà àdhuc balaustrades de terra cuita, gerros decoratius, etc. Són moltes les cases i *torres* de Barcelona, dels seus encontorns i també de fora de Barcelona que

encara conserven escultura de terra cuita, escultura arquitectònica i escultura jardinista, la qual gairebé sempre és de bona mena, molt graciosa i ben característica del seu temps.

En l'any 1835 l'escultor Francesc Santigosa Westreten esculpeix la imatge colossal de la Verge que remata la col·legial de Xàtiva, i aquesta obra és reproduïda en ceràmica [1].

§ 14. Els barcelonins consideraven doncs el marbre com una matèria massa preciosa, massa valuosa, i fins i tot deurien creure's incapaços d'elaborar-la, ja que quan, vers l'any 1845, hom construeix el Banc de Barcelona, el parer general és que el grup de marbre que en decora el portal sigui encarregat, com de consuetud, a Itàlia. I és que els marbristes industrialitzats de certes regions italianes, que treballaven, i que encara avui dia treballen, per a l'exportació als països endarrerits, aleshores eren proveïdors del mercat barceloní; els barcelonins de la primera meitat del segle XIX no coneixien gairebé d'altres marbres que els italians. El Sr. J. Gich que és un bon coneixedor de l'art i de l'arqueologia catalana dels temps moderns, ens parla, a propòsit d'aquesta inclinació dels barcelonins a l'escultura italiana

(1) Hom no sap si aquesta obra fou fabricada ceràmicament a Catalunya. El més probable és que la labor ceràmica fos realitzada a València, centre ceràmic aleshores encara força actiu, més expert que cap centre ceràmic català. Una obra de tant compromís havia d'esser fabricada en els millors tallers. Però, d'altra banda cal tenir en compte que Santigosa era un escultor especialitzat en l'estatuària de terra cuita i que alhora explotava un forn d'aquesta mena de ceràmica gerrera on reproduïa les seves estàtues i demés escultura arquitectural.

de marbre, del fet que a la nostra ciutat fins hi havia col·leccionistes de marbres italians, i ens en cita el principal, un tal Grases. Aquest era un home molt ric que posseïa un bell i extens parc en el barri excèntric de la França Xica, parc que ell permetia al públic de freqüentar. En aquest parc els marbres d'importació eren tan nombrosos, diu el Sr. Gich, que gairebé es tocaven, separats els uns dels altres per una distància com de tres metres. Part d'aquests marbres decora l'entrada i l'interior de la casa n.º 38 de la Ronda de Sant Pere; una altra part—creu el Sr. Gich—es conserva en els jardins de la torre que habita a Sant Gervasi el Sr. Brusi. La font anomenada del Geni Català que decora la plaça de Palau és obra de marbristes italians. La Verge del Roser, de pedra marbre, que existia en l'església enderrocada de Santa Marta, era obra de l'escultor italià Tomàs Orsolino. Els altres marbres hom no sabria pas, de moment, dir on es troben. Els italians importaren també moltíssims marbres de caràcter funerari, de manera que la majoria dels que decoren el Cementiri Vell de Barcelona són d'aquella provinença. I segurament que tots els marbres, més o menys nombrosos, que d'aquella època hom pugui veure en els cementiris catalans de fora de Barcelona també procedeixen de la indústria escultòrica italiana.

Sobre aquest punt de la nostra decadència artística caldrà insistir i veure amb quina seguretat i perseverància comença i es desenrotlla el revifament intel·lectual de Catalunya.

III

REVIFAMENT DE LA INTEL·LECTUALITAT CATALANA

§ 15. La Junta de Comerç i succedànies. § 16. Renaixença dels estudis artístics i científics. § 17. Progrés industrial. § 18. Renaixença de l'escultura. § 19. Urbanisme i escultura monumental. § 20. Escultura de terra cuita. § 21. Primers monuments públics de l'escultura barcelonina. § 22. Escultura monumental de ferro colat. § 23. Acabament del període de provatures.

§ 15. La Junta de Comerç, que funcionava oficialment des del segle XVIII, tenia establertes poques assignatures d'art quan la guerra del Francès la deixà exhausta, gairebé inert. Expressen bé la situació les paraules amb què Bertran d'Amat[1] descriu la postració del nostre art en eixir de les trifulgues i conseqüències de la invasió napoleònica : el millor del nostre art eren «les

(1) *Del Origen y Doctrinas de la Escuela Romántica.*

composicions, tan desgraciades, d'Aparicio», artista completament desconegut avui dia. Continua dient Bertran d'Amat que no cal «consignar minuciosament l'estat de les lluites intestines de Barcelona en aquell període i en el que segueix, el qual se li enllaça fatalment..... Plomes més ben trempades ho han descrit en pintar-nos al viu tots els aïllaments de la vida *intellectual*..... però ço que en mon concepte esclavitzava majorment l'art i el feia davallar a l'esfera dels oficis rutinaris i servils, era la pressió de l'esquifiment. Arreu dominava la mesquinesa i la pobresa: generalment, pobresa en els materials de construcció; pobresa disculpable, en l'espai que disposava; pobresa sobretot en les concepcions».

La Junta de Comerç de Catalunya, organisme estatal, de fundació reial, tot i anar-se desprenent de la incompetència i manifasseria oficialesques, i tot i anant desenrotllant perfectament amb cabals i intel·ligència catalans nombroses iniciatives ben pràctiques i adients amb la nostra idiosincràsia i amb les nostres activitats, venia a ésser una escola essencialment nàutica, i com indica el seu nom, predominantment dedicada als estudis comercials. Després de la guerra s'hi afegeixen estudis tecnològics de caràcter industrial; si més endavant s'hi amplien estudis artístics, aquests semblen imposats amb la idea de fer-ne una extensió dels estudis industrials, més aviat que estudis purament artístics. La indústria dels teixits, i sobretot la seva derivada dels estampats, semblen haver estat les promotores d'aquests estudis que

Fig. 1. — Joan Enrich : Els Crucificats de Gavà
Guix.—Acad. Sant Ferran (Madrid).—Cl. Hauser i Menet

Fig. 2. — Manuel Tolsà : Entrada dels Reis Catòlics a Granada

Guix.—Acad. Sant Ferran (Madrid).—Cl. Hauser i Menet

Fig. 3. — Ramon Padró Pijoan : Al·legoria

Terra cuita —Porxos de Xifré (Barcelona).—
Cl. Arx. Mas

Fig 4. — Damià Campeny

Terra cuita.—Mus. d'Art Modern (Barcelona) —
Cl. Mus. d'Art Modern

Fig. 5. — Damià Campeny : Sacrifici de Cal'lirrohé

Guix.—Acad. Sant Ferran (Madrid).—Cl. Hauser i Menet

un dia acabarien per passar de secundaris a principals, quan la Junta de Comerç es subdividiria en Escola i Acadèmia de Belles Arts i Cambra Oficial de Comerç.

Les primeres aules d'art, les classes de dibuix, pintura, escultura i gravat s'estableixen en l'edifici de la Llotja, que és seu de la Junta de Comerç, a partir de l'any 1775. Són classes auxiliars d'una espècie d'escola d'arts i oficis que va poc a poc arrodonint la Junta de Comerç, i que devia ésser una de les primeres d'Europa; perquè, al nostre entendre, la primera fou la de París, fundada justament aleshores per un cèlebre i oblidat barceloní, el comte d'Alby, Anton Sartine [1], el qual pocs anys abans havia començat la seva afamada carrera a la capital de França, i perquè la creació d'aquesta escola, que s'anomenarà de Nobles Arts, es fa a imitació de la de París, segons report del gravador Pere Moles, delegat per la Junta de Comerç a la capital de França amb aquesta fi informativa.

Des de l'any 1803 al 1834 els estudis que hom

(1) Potser escaigui ací de donar una notícia succinta d'aquesta personalitat. Antoni Ramon Joan Gualbert Gabriel de Sartine, comte d'Alby, neix a Barcelona en 1729 i mor a Tarragona en 1801. La seva vida està estretament lligada amb la de la Cort de Lluís XV, de França, Després d'ocupar diversos càrrecs en el Châtelet, a París, és nomenat cap de la policia de la capital de França. És un dels agents més actius de la urbanització i higienització de la gran ciutat i un organitzador formidable. Organitzà el terrible *gabinet negre* de Lluís XV, i amb això congrià sobre d'ell tants odis com el poble de París congrià sobre el mateix rei. La *Sûreté* de París, sota la seva gerència, devingué una policia europea: totes les Corts hi tenien lligams. En 1774 fou nomenat conseller d'Estat; després passà a ésser ministre de Marina. Per fi sucumbí en la seva pugna en contra de Necker. En esclatar la Revolució Francesa fuig i se'n torna a acabar la seva vida a Catalunya.

pot cursar en aquella mena d'escola d'Arts i Oficis, s'augmenten amb les següents assignatures: Química, Taquigrafia, Física experimental, Economia Política, Arquitectura, Agricultura. Botànica, Aritmètica, Matemàtiques, Geometria, Llengües, Arquitectura Naval i Maquinisme. Això era un esforç colossal per a una empresa gairebé tota ella impulsada per la iniciativa particular. La Junta, però, és capaç d'engrandir encara més la seva esfera d'acció. En l'any 1822 organitza les exposicions anuals d'Agricultura, Indústria i Arts. Com es veu, en aquell moment les arts encara no tenien de bon tros la preeminència. Però aviat l'interès per l'art s'imposa, de manera que pels volts de l'any 1822 la Junta de Comerç estableix un seguit de beques perquè els deixebles de l'Escola de Nobles Arts puguin anar a perfeccionar els seus estudis a l'estranger; potser és d'abans d'aquesta data l'organització de concursos d'art amb premis, entre els deixebles de la susdita escola.

La Junta de Comerç no acaparava pas els estudis d'arts i ciències de tot Catalunya sinó que amb un altíssim sentiment descentralitzador havia cuitat a fundar filials fora de Barcelona, ben lluny de la capital. Palma de Mallorca, Tàrrega, Olot i Girona tingueren d'aquestes filials [1].

(1) Per tot ço que atany a la fundació de la Junta de Comerç i a l'adveniment de l'Escola de Nobles Arts i Acadèmia i Escola de Belles Arts, succedànies de la Junta, hom trobarà extensa informació en l'estudi que el Sr. Soler i Pèrez féu en l'*Anuario de la Universidad de Barcelona* del curs 1909-10 o bé en l'obra recent titulada *Escuela de Artes y Oficios Artísticos*, etc.

§ 16. Cap a aquesta mateixa data, o poc abans, en 1821, el Govern de Madrid concedeix a Barcelona l'autorització per a establir uns anomenats «Estudios Generales», que facilitaran aviat la reinstauració de la Universitat de Barcelona, traslladada a Cervera per Felip V a manera de càstig a la ciutat rebeca. És en l'any 1823 que aquesta reinstauració és atorgada, però a condició que l'Ajuntament de Barcelona la mantingui en gran part amb el peculi municipal. L'Ajuntament crea, en 1835, en la benvinguda Universitat Literària, diverses càtedres i les instal·la en el convent de Sant Gaietà [1]. Això no és prou per a l'esperit de dignificació intel·lectual que floreix en la nostra ciutat, i per tant, l'any següent neixen uns nous «Estudios Generales», que comprenen tretze noves assignatures; aquests estudis, instal·lats en l'Oratori de St. Felip Neri, obtenen el dret de concedir graus [2]. Totes aquestes fundacions són aconseguides amb penes i treballs, amb precs i promeses, anades i vingudes, temors, lluites i dispendis que els barcelonins no es cansen de cobrir; i encara les concessions fragmentàries del govern són fetes només que amb caràcter d'interinitat. Fins a l'any 1842 hom no aconsegueix que el títol d'Universitat Literària sigui atorgat a perpetuïtat als «Estudios Generales». Aquesta

(1) Són els estudis de Jurisprudència Civil i Canònica i d'Oratòria forense.

(2) Comprenen: Geografia, Cronologia, Història, Matemàtiques, Literatura, Física, Ideologia, Lògica, Gramàtica general, Economia política, Estadística, Filosofia moral i Llengua i Literatura gregues.

concessió ha estat feta encara amb nombroses restriccions, per respecte a la Universitat de Madrid.

En 1836 la iniciativa particular supleix les nombroses i enormes deficiències estatals de l'ensenyament primari, bo i creant algunes escoles gratuites. És la Junta de Dames l'organisme que emprèn aquesta bona obra. En 1841 l'Ajuntament en crea vuit més per a l'ensenyament de nois i quatre per al de noies ; totes dotze gratuites. En 1843 l'ensenyament dels nois deficients i anormals passa de les mans precàries dels particulars, que des de 1811 havien començat d'organitzar-lo, a les mans del municipi barceloní, el qual dóna un major impuls i un millor utillatge a les escoles de sords-muts i d'orbs.

L'acadèmia científica, filosòfica i literària anomenada en el seu començament Acadèmia dels Desconfiats, la qual subsistia també per iniciativa particular i funcionava eficaçment d'ençà del segle XVII [1], comença per aquells dies, l'any 1839, a ésser protegida pel nostre municipi. Aquesta protecció és efectuada en forma de premis als vencedors dels certàmens que la susdita corporació organitzava. En 1858 són fundats els Jocs Florals, on es revelen de seguida eminents conreadors de la nostra parla.

Una altra fundació important era la corporació anomenada Conferència de Física Experimental,

(1) Les reunions tenien lloc a casa d'En Pau Ignasi de Dalmases i Ros L'Acadèmia posseïa una biblioteca, un arxiu, un monetari i un museu d'antiguitats i d'inscripcions, cosa exhorbitaut per aquell temps.

la qual datava de 1764 i que a partir del 1770 s'anomenarà Acadèmia de Ciències Naturals i Arts. En 1840 aquesta Acadèmia comença de publicar el butlletí que sempre més serà consultat pels estudiosos de Catalunya.

L'any 1834 és el de la naixença de la Societat Econòmico-Barcelonesa d'Amics del País, la qual, ultra l'establiment de diverses filials, crea l'Associació d'Amics de les Belles Arts i la Junta de Dames. En 1845 neix la Societat Barcelonesa d'Amics de la Instrucció, que patrocina sis noves aules d'estudis elementals i superiors [1]. L'any 1836 veu néixer la societat nomenada Foment de la Ilustració.

L'any 1838 veu cristallitzar, per obra i gràcia de la fervor d'uns particulars, una nova empresa de cultura artística, la qual empresa ha d'ésser transcendental. En l'ex-convent de Mont-Sió un grup d'amadors de l'art dramàtic organitza sessions escollides d'aquesta art; d'aquí passa a l'ensinistrament d'actors, bo i instaurant aules de declamació, de cant, de literatura teatral, ball, solfeig, composició, harmonia, piano, violí, esgrima, llengua italiana, etc. Aquesta entitat pren aviat gran ufana amb el nom de Liceu d'Isabel II. En reocupar les monges el convent de Mont-Sió, el Liceu ha de desallotjar aquest local i, en compensació, la reina li cedeix els terrenys d'un altre ex-convent, el de Trinitaris Descalços, destruït pels incendis

(1) Literatura, Ciències Naturals, Poligrafia, Geometria, Pedagogia i Dibuix aplicat.

de l'any 35. Allà el Liceu d'Isabel II es sent amb prou braó per a construir el gran teatre del Liceu, el qual, havent passat per diverses reformes encara és avui l'orgull de Barcelona. Hi ha en 1853 un altre teatre on es dóna també de tant en tant òpera i opereta : el teatre dels Camps Elisis. En 1851 hom comença d'organitzar concerts de música simfònica, i l'any següent comença la gesta famosa de Josep Anselm Clavé. ¿Caldrà parlar del Teatre de la Santa Creu, del vell Teatre Principal, (avui convertit en teatre de varietats), el més antic teatre de la Península, nat en el segle XVI, l'únic teatre que posseí Barcelona durant més de cent anys? En aquest teatre s'inicià l'òpera italiana, en terres ibèriques, a partir de l'any 1790.

Una altra empresa cultural floreix en mans dels barcelonins vers l'any 1839 : la Societat Filomàtica, la qual té la seu en l'edifici universitari que ocupa a precari en el convent del Carme. Aquesta societat funda també i sosté una sèrie d'ensenyaments [1] i un museu.

En 1835 s'inicia la formació de la biblioteca avui dia anomenada universitària. Per R. O. del 29 de juliol, el governador de Barcelona és encarregat de recullir els llibres i obres d'art procedents dels convents incendiats i saquejats en el mateix any i de refugiar-los en l'ex-convent dels Caputxins. L'Estat hi posa la iniciativa, suggerida pels barcelonins; aquests, no cal dir, només hi han de

(1) Ciències ideològiques, morals i polítiques; Ciències naturals i físiques; Matemàtiques, Literatura, Belles Arts.

posar que les despeses, les quals hauran de pagar la Diputació i l'Ajuntament de Barcelona. Hom arriba a recullir l'enorme quantitat de 137.000 volums, molts d'ells valuosíssims. Com que l'Ajuntament no és pas molt diligent en satisfer la part de despeses que li pertoca, el govern incorpora aquesta biblioteca a la Universitat.

Aleshores, vers 1841, seria quan, gràcies a l'arreplega d'objectes d'art, l'Acadèmia de Bones Lletres, instal·lada en l'ex-convent de St. Joan de Jerusalem, funda el seu Museu d'Antiguitats. Potser també pervinguin d'aquella arreplega els museus i col·leccions que vers l'any 1847 creen els particulars: les col·leccions d'antiguitats de Cortada; la de Josep Carreres d'Argerich en l'edifici anomenat «La Virreina», que és alhora que una col·lecció valuosa de pintura antiga, una valuosa col·lecció bibliogràfica de manuscrits i impresos rars fins al nombre de 14.000 volums; la de zoologia de Joaquim Mercadé Belloc; les de pintures de Pere Albrador, Josep Serra, Josep Anton de Cabanyes, Joan Ramon Campaner, i particularment la de Sebastià Anton Pascual, instal·lada en edifici construït expressament en el carrer de Xuclà. És també aleshores quan pren gran volada el museu anomenat «dels Salvadors», creació de Joan Salvador Boscà, en el segle XVII, i que ja era considerat com una de les més importants col·leccions d'Europa. Per aquells anys es funden també els cèlebres monetaris de Jaume Puiggener Dorda i de Josep Maria de Cabanyes; el museu d'antiguitats de l'Acadèmia de Belles Arts ins-

tal·lat en l'ex-convent de St. Joan de Jerusalem, el Museu de Pintura de la mateixa Acadèmia, instal·lat en el pis més alt de l'edifici de la Llotja actual, i el Museu de ceràmica antiga dels Santacana, a Martorell.

Deu ésser cap a l'any 1849 quan la Junta de Comerç i l'Escola de Nobles Arts que sosté, junt amb altres estudis, es desdoblen en Escola i Acadèmia de Belles Arts i Cambra Oficial de Comerç i Navegació. Vers l'any 1846 l'Associació d'Amics de les Belles Arts comença d'organitzar exposicions de Belles Arts anuals, i també una exposició permanent d'art català. Andreu Avelí Pi i Arimon, que en 1851 escriu la seva valuosa obra titulada *Barcelona Antigua y Moderna,* ens hi fa saber que aquella empresa de l'Associació d'Amics de les Belles Arts «era sostinguda per mitjà de l'emissió d'accions de 40 rals anuals cadascuna, l'import líquid de les quals es repartia en cèdules de valors diferents, de les quals hom rifava un cert nombre en cloure's les exposicions anuals. Els accionistes que en resultaven premiats, escollien per ordre de sort l'obra que més els agradava d'entre les exhibides que fossin del mateix valor que la cèdula premiada, o bé afegint-hi en metàlic l'escreix». Això és interessant d'enregistrar perquè ens demostra que aquella entitat curava, alhora que de l'organització d'exposicions de belles arts, de la venda llur, ço que avui dia ens semblaria la darrera paraula de l'organització i expansió de les arts.

En aquest mateix any 1851 hom funda, també

per iniciativa particular, la Societat Filarmònica i Literària, que talment com les altres, organitza i sosté nombrosos cursos. El Collegi del Bisbe, que havia d'esdevenir Seminari Conciliar, estableix des de l'any 1830 aules de Filosofia, Gramàtica, Retòrica i Poètica. En aquesta època comencen també de propagar-se les escoles particulars anomenades *estudis,* i els Escolapis estableixen cursos gratuits de primer ensenyament i de llatí. Hi ha també alguns convents de frares i monges que abans de la crema es dedicaven a l'ensenyament primari. Alguns d'aquests convents reprendran aquest ensenyament anys després del 1835.

La present enumeració d'esdeveniments d'ordre cultural és una relació feta a corre-cuita, anotant els més avinents dels fets principals, oblidant-ne probablement molts i negligint els secundaris. Així, tot el panorama d'aquests cinquanta anys d'esforços en pro de l'educació i de la instrucció dels catalans, completament abandonats per l'Estat, evidencia prou bé la suma de voluntats i d'energies emprades per la nostra gent a fi de no naufragar en aquell occeà de barbàrie. Res no hi té a fer l'Estat en aquest revifament de Barcelona i de les altres ciutats i viles catalanes. Tot hi és obra de la iniciativa particular.

§ 17. I si de l'acció cultural passem a les altres activitats dels barcelonins d'aquell temps, veurem que l'ardiment, les iniciatives, la perseverant energia són així mateix eficients. Barcelona, que fou en el Renaixement la primera ciutat peninsular que conegué la impremta, no es quedà pas en-

rera en l'adopció de les invencions i descobertes de què és tan pròdig el segle XIX. En 1819 Antoni Brusi munta la primera premsa litogràfica a Barcelona. Aviat la tipografia catalana és la primera de tota la Península. A Catalunya són realitzades les edicions més atrevides, les més costoses, les més luxoses, les més perfectes, les més científiques, les més voluminoses, els més grans tiratges. Barcelona és la ciutat proveïdora de totes les terres de llengua castellana. Aquí hom emprèn edicions monumentals que arreu d'Espanya fracassen. Aquí són introduïdes primer que en cap altra ciutat hispànica les innovacions que la tipografia, la litografia i el gravat ens porten de l'estranger; aquí es produeixen les millors enquadernacions, es formen els millors obrers i directors de l'art del llibre, els millors gravadors; i d'aquí surten els tipògrafs, gravadors, litògrafs i directors que reclama la indústria del llibre en terres peninsulars i llatino-americanes.

En 1832 Barcelona introdueix a la península ibèrica el motor a vapor. En l'any 1819 és Barcelona també la primera ciutat peninsular que coneix la voga del velocíped, el vehicle bicicle que inventa a França el baró de Drais i que aquí engresca tota la jovenalla. L'any 1839 un tal Lavern introdueix el daguerreotip. En el 1848 la iniciativa particular estableix el primer ferrocarril de la península, el de Barcelona a Mataró. Al cap de quatre anys el de Granollers i el de Saragossa, que emprèn la casa Girona germans, Clavé i C.ª. En aquest mateix any és introduïda la

il·luminació elèctrica a Barcelona; al cap de poc temps, el telègraf. Des de l'any 1824 Barcelona posseïa la il·luminació per gas, però la il·luminació dels carrers per aquest procediment no és adoptada fins al 1842. Deu ésser cap a 1844 que hom funda la gran indústria d'enginyeria anomenada «Maquinista Terrestre y Marítima».

§ 18 L'escultura no trobarà el *debouché* que li permeti d'espandir-se, fins que l'art de la urbanització no sigui promogut. Els petits encàrrecs del burgès que vol decorar el seu interior no són mai suficients per a fer viure i progressar l'escultura, sobretot en aquells temps tan decadents, quan el col·leccionista no existeix, quan la misèria ha desavesat els rics d'aquest gros dispendi que representa l'escultura de saló. És per aquesta raó que les cases més riques s'estalvien aquesta despesa àdhuc en la decoració interior i exterior dels edificis, ornamentant la façana de les cases amb esgrafiats i suplint la decoració escultòrica interior de plafons, sòcols i sostres per mitjà de la pintura imitadora dels baixos relleus. Tampoc les esglésies solien fer grans encàrrecs. Ja havem recordat com, durant quasi tota la primera meitat del s. XIX, l'estil sever, l'estil Imperi, havia suplantat en els altars aquell altre estil antecessor, el barroc, tan ric d'escultura; havia suprimit l'escultura en gairebé tota l'església. Però no era pas la severitat de l'estil Imperi l'única causa de l'empobriment i de l'escassetat de l'escultura durant els cinquanta primers anys del segle XIX, sinó que era la misèria,

l'empobriment del país ço que, repercutint en l'església havia obligat a aquesta a retrassar les reformes, a aprofitar les imatges i totes les coses artístiques de la litúrgia, a fer-les perdurar i a no substituir-les per altres de noves, més adients amb el gust del dia. D'altra banda, aquell mal costum de vestir les imatges santes amb vestits d'*endrapat*, o, el que és pitjor, de roba trasmudable tallada i cosida, havia també restringit l'escultura. El costum, encara més censurable, d'aplicar ulls de vidre i cabells postissos a les susdites imatges, havia anat de mica en mica atrofiant ço que hi havia d'art en la imatgeria i per tant havia anat diferenciant aquesta art de l'art essencialment escultòrica : la imatgeria religiosa podia ésser considerada com una sub-escultura, semblant a l'escultura popular que estudiarem en el capítol següent.

§ 19. El revifament de la nostra escultura no es produïa segons el mateix ritme de les altres activitats intel·ligents de la Catalunya revifada. I això tal vegada era degut a l'endarreriment de l'art urbanista. Quan els barcelonins sentissin la migradesa urbana de llur ciutat, quan percebessin que, tot enriquint-se de contingut, Barcelona era cada vegada, per contrast, més pobra de continent, aleshores potser es produiria la reacció urbanista que exigiria la cooperació escultòrica; aleshores es produiria la gènesi d'una escultura gran, d'una escultura monumental, adequada als palaus i a les esglésies, adequada sobretot a la via pública.

L'adveniment de l'urbanisme fou molt lent; en els primers anys del segle XIX fou tímid en excés i provincià, urbanisme de munició, preparat i executat per la iniciativa dels capitans generals. Així és com, entre els anys 1797 i 1802 hom traça l'anomenat Passeig Nou, avui desaparegut. Aquest era un passeig curt que anava des del Portal Nou fins a ço que avui és el Passeig de la Duana. Era decorat amb arbres, jardinets o platabandes, pedrissos, brolladorets i alguna d'aquelles estàtues d'importació italiana o bé de les que suposem eixides del fons artístic que proveïen els deixebles i els pensionats de l'Escola de Nobles Arts de la Junta de Comerç. Entre aquestes estàtues hi havia l'Hèrcules de pedra que féu Damià Campeny i que ara es troba en el jardí de l'anomenat *Palau* de Belles Arts.

Vers l'any 1815 el general Castaños, capità general de Catalunya, fa construir un altre passeig curt, una mena de *square* llargarut que hom anomenarà el Jardí del General. Aquest jardí estava circumdat per un reixat; la seva arquitectura vegetal era a base de boix i de xiprer retallat, enriquida amb bancs, algun brollador i estàtues. Els cronistes citen d'entre aquestes estàtues una Ariana i un Baco, o bé un grup d'ambdós. El Jardí del General fou destruït, però reconstruït vers l'any 1843. Per fi en 1877 fou definitivament destruït. Les descripcions i reproduccions en talla dolça que ens donen d'aquest jardí els llibres i gravats de la primera meitat del segle XIX ens evoquen un jardinet d'estil imperi molt provincià,

sense la grandesa que requeria el seu emplaçament i sense l'art ni la gràcia de l'altre jardí contemporani, també d'estil imperi, que encara subsisteix avui a Horta, en la propietat prou coneguda del marquès d'Alfarràs. L'arquitectura d'aquesta finca és obra de les darreries del segle XVIII; la jardineria i l'escultura que l'ornamenten són obra del començament del XIX, projecte i execució de l'arquitecte italià Domenico Bagutti, en col·laboració (potser pel que es refereix a la jardineria) amb el català Joan A. Desvalls, el qual es feia anomenar mestre en ciències naturals i arts. L'estatuària, els baixos relleus, els gerros i demés decoració escultòrica d'aquell estatge i dels seus jardins, deuen ésser aportació del mateix any 1804, en el qual hom comença o acaba la construcció d'aquests jardins anomenats «El Laberinte». Res no sabem de l'autor de tota aquesta escultura, la qual és de caràcter mitològic, com escau a l'escultura neo-grega del període napoleònic. Essent l'arquitecte del Laberinte un italià, i donada l'extinció de l'escultura catalana, extinció que començaria en començar el segle; tenint en compte que els nostres escassos grans escultors d'aleshores, Damià Campeny i Anton Solà, es trobaven a Roma; coneguda la fal·lera dels barcelonins per l'escultura italiana, no fóra gens estrany que l'escultura del Laberinte fos d'importació directa del país del precitat Domenico Bagutti.

Aviat, en caure les muralles, l'urbanisme de Barcelona es desfà de la tutel·la militar i, tot projectant en gran, els ajuntaments d'abans del

caciquisme saben trobar un bon to arquitectònic, una tal gràcia i una monumentalitat tan idònia amb el tarannar dels barcelonins que aviat és un fet l'urbanisme típicament barceloní, urbanisme ple de solta i tan bell que encara avui dia les construccions i reformes d'aquell primer mig segle XIX són exemplars i resten com les coses més reeixides de la Barcelona revifada.

És en l'any 1829 quan el nostre municipi es decideix a engrandir la ciutat, a eixamplar-la enllà de les muralles. Aviat l'enderroc d'aquest opressiu cinyell de pedra serà una idea obsessionant, i Barcelona no sossegarà fins que el vegi acomplert, el mateix per la banda de mar que per la de muntanya. En 1829, aquest engrandiment és iniciat amb el traçat del Passeig de Gràcia, obra atrevidíssima per aquell temps, ben demostrativa de l'esperit ampli i enlairat d'aquells consellers que proposen un passeig de prou amplària per a què encara avui continuï essent el més important de la ciutat. En 1830 queda obert el carrer de Ferran, i entre els anys 1856 i 1858 hom comença les obres del port.

L'any 1836 veu l'erecció dels pòrtics d'En Xifré, tan ben pensats com a rèplica monumental del magnífic edifici de la Llotja. Només unes comptades capitals europees poden mostrar un gust urbanista tan refinat, una idea tan arrelada i ferma de ço que ha d'ésser l'urbanisme que fins obligui a les cases de lloguer a coadjuvar a la monumentalitat urbana, tot afavorint aquests mateixos immobles particulars. En la decoració escultòrica dels por-

xos d'En Xifré col·laboren el gran Campeny com a projectista i els escultors Ramon Padró i Domènec Talarn. ¿Quines són les obres de l'un i quines les de l'altre d'aquests dos escultors, en l'exterior d'aquests porxos? És evident que els medallons amb bustos d'homes cèlebres són d'una mà diferent de la que modelà amb escenes mimades per deliciosos *putti* grassons i barrocs com els de l'escola francesa setcentista; ni tampoc els altres relleus amb figures de *putti,* tan inferiors, que hi ha en la façana del mateix edifici que dóna al carrer de Cristina, poden ésser obra de cap d'aquests dos indeterminats artistes; i així, la cosa més probable és que en aquesta decoració arquitectònica treballessin tres escultors més aviat que dos. Potser, ara com ara, hom no trobaria qui pogués decidir la paternitat d'aquests tres gèneres.

Entre els anys 1833 i 35 hom enderroca i terraplena la muralla de mar fins a la plaça del Palau. En 1841 és l'ominosa Ciutadella la que cau. En 1842 totes les muralles van a terra. En aquest mateix any la ciutat substitueix la il·luminació pública de petroli per la de gas; alguns anys després començarà d'introduir-se la il·luminació elèctrica. L'any 1844 és el de la construcció de la plaça de Medinaceli, amb el bell *square* que avui dia perdura i la magnífica columna de l'almirall Galceran Marquet. L'any 1845 és el de l'erecció del teatre del Liceu. Entre els anys 1848 i 1859 queda llesta la Plaça Reial, la més ciutadana i encisadora de totes les places barcelonines, obra de l'arquitecte Francesc Daniel Molina. En 1859

Fig. 6. — Damià Campeny : Lucrècia

Marbre. — Cambra Oficial de Comerç (Barcelona). — Cl. Arx. Mas

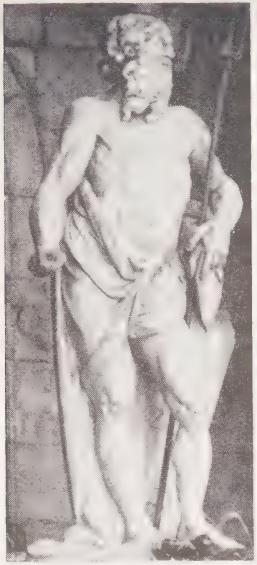


Fig. 7. — Traver : Neptú

Marbre.—Acad. Belles Arts (Barcelona).
Cl. Arx. Mas

Fig. 8. — Josep Bover : Gladiador

Guix.—Mus. Art Modern (Barcelona).—Cl. Mus. Art Mod.

Fig. 9. ANTONI SOLÀ: LA CARITAT ROMANA

Marbre. Mus. d'Art Modern (Madrid).
Cl. Edit. Barcino

Fig. 10. ANTONI SOLÀ: DAOIZ I VELARDE

Marbre.—Jardins de la Moncloa (Madrid).—
Cl. Hauser i Menet

Fig. 11. — Josep Piquer : Sacrifici de la filla de Jefté
Guix.—Acad. Sant Ferran (Madrid).—Cl. Hauser i Menet

és aprovat per R. O. el pla d'eixamplament de la ciutat que projecta l'arquitecte Cerdà. Pocs anys després la reina Isabel II assisteix a la cerimònia de la col·locació de primera pedra de la primera casa edificada en aquesta nova Barcelona d'extramurs que serà l'Eixample.

§ 20. Aquest obriment de carrers i places, aquest enderroc de muralles, aquesta sèrie de construccions, tot i ésser empreses, particularment les constructives, concebudes amb sobrietat de decoració, reclamen tanmateix un mínim d'escultura. Aquesta, unes vegades, s'arrapa a les façanes dels edificis públics, com per exemple, en la de l'antic teatre Principal; altres vegades en els edificis particulars, en les mateixes cases de lloguer, com és el cas dels bells i modestos immobles que encara resten en la Rambla de les Flors, en la proximitat de l'edifici anomenat «La Virreina». Una tal decoració escultòrica sol ésser feta de terra cuita verge, ço és, sense vernís ni esmalt, com és el cas d'aquests dos exemples. Ni la terra cuita vernissada, ço que hom anomena *gerreria,* ni l'esmaltada o *pisa* són gaire corrents, i en tot cas l'escultura esmaltada o vidriada és aplicada a l'arquitectura amb menys caràcter escultòric que l'escultura en pedra: lleu decoració simplement arquitectònica, com per exemple en les pinyes que rematen les cupuletes en l'extradors de les capelles de l'església de Betlem i en altres edificis religiosos i profans.

També l'arquitectura rural de la gent rica sol emprar remats de terra cuita vernissada o esmal-

tada. L'arquitectura monumental sol emprar-la com a coronament de cúpules i teulades construïdes amb teules també esmaltades o vernissades : en aquests casos l'arquitecte sol aconseguir efectes felicíssims. És a València on trobem més belles cúpules i teulades d'aquesta mena, sovint policromes, de dos o tres colors alternants, com es la cúpula escalonada que cobreix la capella del Parc de la Ciutadella, a Barcelona.

L'escultura de terra cuita verge, o bé de pisa, és una indústria molt pròspera a Barcelona i pobles del voltant. D'altres poblacions importants de Catalunya poden haver implantat aquesta indústria, particularment la de terra cuita verge, que és la més fàcil i la que té més sortida. A Tortosa sobretot sembla haver tingut molta importància l'escultura de terra cuita vidriada aplicada a l'arquitectura. Avui dia l'arquitecte Sr. Girona ha ressuscitat amb tota felicitat a Barcelona la indústria de la terra cuita verge de caràcter arquitectònic i àdhuc la purament artística.

Alguna vegada l'escultura de la primera meitat del segle XIX aplicada a l'arquitectura és de pedra, com part de la dels porxos d'En Xifré, com en algunes de les magnífiques cases que aleshores i més endavant hom edifica en el carrer Ample i adjacents, com la que sol·liciten les façanes dels edificis de la Llotja [1] i de l'església de Sant Agustí. L'escultura de terra cuita pren una gran volada durant

(1) Laborde, en el seu *Voyage d'Espagne*, dóna una reproducció de l'edifici novo-clàssic de la Llotja barcelonina, on hi havia estàtues

la primera meitat del segle XIX i part de la segona. És escultura, no solament aplicada a l'arquitectura pròpiament dita, sinó principalment a l'arquitectura de la jardineria. De terra cuita són fetes estàtues, relleus, grups; també la decoració arquitectònica consistent en gerros monumentals, remats de pilans, de cúpules, de torres, balaustrades, cornises, capitells, etc., etc. Aquesta és una art aplicada, una indústria artística molt interessant aleshores per la discreció, pel bon to, per la veritable bellesa que els arquitectes i escultors saben donar a tots aquests elements de decoració; també per la qualitat magnífica que sempre conserva la terra cuita, particularment la terra cuita verge, quan és exposada a l'aire lliure, per ço com s'adapta bé a tota mena de materials constructius: a la pedra, al maó verge i al maó o a la mamposteria estucats. La terra cuita, que hom empra també com a matèria definitiva de l'escultura de saló, prendrà major volada durant la segona meitat d'aquest segle XIX. Belles obres d'escultura de terra cuita són els alts relleus que decoren les façanes principals dels porxos d'En Xifré; no tan

col·locades en els pilans de les balaustrades. Era això un caprici d'En Laborde o del dibuixant? ¿O bé Laborde hauria vist algun pla d'En Joan Soler, l'arquitecte de l'edifici en qüestió, en el qual figurarien aquestes estàtues? Sigui com sigui, la Llotja imaginària d'En Laborde, que, arquitectònicament és una fidel reproducció de la vertadera, encara és més bella que la que nosaltres veiem despullada d'estàtues. Dues estàtues colossals, o dos enormes gerros o canalobres, semblen sobretot ésser sol·licitats pels dos grans sòcols en forma de simples daus que hi ha a banda i banda de la façana principal que dóna a la plaça del Palau.

bella, però sí ben idònia, era la que decorava la façana del Teatre Principal, la de la Plaça Reial, la de la Capitania, el palau Moya (actualment propietat de la marquesa de Comillas), la façana de l'església de Sant Jaume i tantes d'altres, totes elles amb temes figuratius o bé mixtes d'ornaments i de figures.

L'escultura monumental urbanista és, però, rares vegades feta de terra cuita. A fora de Barcelona, on la mesquinesa que ens pervé de la decadència, de les recents guerres i malvestats, és encara més accentuada, alguna vegada es troba l'escultura monumental de terra cuita. A Sabadell és així l'escultura del monument al general Espartero i àdhuc el bust del personatge enaltit. A Barcelona mai no es deu produir de terra cuita l'escultura monumental, sinó de pedra calissa o bé de marbre.

§ 21. Així era la Font del Vell, de la qual parla tant la crònica barcelonina d'aquella primera part del segle XIX. Aquest vell que donava nom a la font seria l'estàtua de Neptú que en feia el motiu principal. Estava instal·lada en la Plaça del Teatre; era projecte de Pere Serra i Bosch, i l'escultura era obra de Campeny, de Salvador Gurri i d'un tal Adrià Ferrari. Qui era aquest Ferrari? El nom és d'origen italià. ¿Era potser un italià d'exportació, un escultor italià de poca categoria esgarriat entremig dels marbres italians que ens arribaven a carregaments amb els velers italians? Era potser un català? En tot cas no seria un gran escultor com Damià Campeny; era probablement una

mitjania, un escultor ornamentista, potser encarregat únicament de la ornamentació de la font del Vell, mentres que Campeny i Gurri n'esculpirien la decoració animada. Però, ¿per què alterna un tan gran escultor com era Campeny amb una mediocritat com Salvador Gurri? Probablement perquè el fet d'haver estat En Gurri mestre d'En Campeny li atorgava una jerarquia, una vàlua contingent, la qual aleshores devia semblar una vàlua intrínseca. Aquesta font, que fou erigida l'any 1816, ja fa molts anys que ha desaparegut, sense que hom sàpiga on els restes han anat a raure [1].

Una altra font monumental d'aquells inicis de la urbanització barcelonina era la de Neptú, aixecada l'any 1826 en el port, arran dels embarcaders, per la Junta de Comerç. Neptú era a Barcelona un dels motius més freqüents de l'estatuària mitològica, repertori que l'estil Imperi comanava. La Junta de Comerç, l'actuació de la qual era promoguda principalment per a valoritzar la situació naval de Barcelona, no podia pas prescindir de Neptú en tractar de construir una font, majorment si aquesta font s'havia d'aixecar al peu mateix del mar blau. Per això havia aixecat una altra Font de Neptú en el pati del propi edifici corporatiu. Això no era pas pueril ni pedant. La gent no hauria pas sabut a qui dedicar els monuments, a qui erigir estàtues si la mitologia no hagués

(1) Carreras Candi en dóna una reproducció en el volum dedicat a Barcelona en la seva *Geografia de Catalunya*.

cuitat a proporcionar patrons famosos als barcelonins desitjosos de monumentalisme i de decoració pública. Però en la devoció a Neptú, en l'amor de la Junta de Comerç per a les coses del mar hi havia, si bé ho mirem, una grandesa intencional que a tots els barcelonins d'ara ens escauria de reprendre. La Font de Neptú, la del port, devia ésser però molt poca cosa, devia ésser escultura bastant dolenta quan Carreres Candi assegura que «era vulgar a no poder més» [1]. Hi havia en aquesta font un Neptú assegut, obra d'Adrià Ferrari, i unes sirenes i alguns detalls decoratius que esculpí un altre escultor obscur : Celdoni Guixà.

Tot just fitat el Passeig de Gràcia, ja hom curà d'ornamentar-lo amb estàtues. En l'encreuament del carrer de Provença—ço és, a ple camp, allà en el límit del municipi—l'Ajuntument construí la font de Ceres, obra del precitat escultor Guixà. El safareig d'aquesta font era el circular de grans dimensions que encara existeix, o que fins fa poc existia en la plaça de Blasco de Garay, al Poble Sec, on fou traslladat en ésser treta la susdita font de Ceres del Passeig de Gràcia. Aquesta font fou construïda en 1825.

Seria vers 1827 quan l'arquitecte F. Daniel i Molina rebé l'encàrrec (o bé el donà per llest) de la font del Geni Català que encara existeix al pla del Palau, davant de Llotja; la qual font, però, no fou eregida fins a forces anys més tard. Aquest brollador és, tant com un monument exornatiu de la

(1) Carreres Candi, *op. cit.*

Plaça del Palau, un monument commemoratiu aixecat a honor del capità general de Catalunya, el marquès de Campo Sagrado. Representa en la part culminant el geni català; a la base de la part alta del monument, al nivell dels cavalls marins que escupen aigua en la gran pica, quatre estàtues sedents representen les quatre «provincias» catalanes. Els cavalls marins representarien els quatre principals rius catalans: Ebre, Segre, Llobregat i Ter. L'escultura d'aquest monument, per raó de les periòdiques raspades que hom li fa sofrir amb la intenció de llevar-li la molsa que hi engendra l'aigua, i sobretot per vici de naixença, és una escultura efeminada, mansoia, simple, i amb oportunes i intencionades dureses, condicions que caracteritzen l'estil escultòric provincià de l'època napoleònica, les quals hom encara constata sovint en l'escultura inmediatament posterior a aquest període: l'escultura d'estil Imperi perdura, doncs, a Barcelona fins a un xic més enllà del període napoleònic. L'escultura d'aquesta font és obra de dos escultors d'obscura història: els germans Baratta de Leopoldo, italians traslladats a Barcelona i nacionalitzats espanyols.

La font del Geni Català que no és pas, ni de lluny, un monument artístic de primer ordre, és, en canvi, un monument importantíssim des del punt de vista arqueològic. És un dels escassos exemplars d'escultura monumental d'estil Imperi que ens hagin quedat intactes. En aquell medi tan característic del començament del segle XIX, entre els edificis de la vella Duana, el Govern

Civil, el desaparegut palau reial, la Llotja i els porxos d'En Xifré ens apareix com una supervivència de la vella Barcelona renaixent, graciosament representativa de les fins a cert punt amples idees d'urbanització que aleshores despuntaven a la nostra ciutat. I el caràcter mansoi i provincià de la font del Geni Català encara ajuda a donar color i caràcter a aquell privilegiat recó de la Barcelona vuitcentista, recó que hom hauria de conservar com una relíquia.

Un conjunt per l'estil és el que ens és ofert en el formós pati de l'Escola i Acadèmia de Belles Arts, o sigui de la Llotja nova, edificada pel gran Joan Soler cap a les acaballes del segle XVIII. Aquesta decoració escultòrica, també de marbre, deu ésser obra de començaments del segle XIX, força anterior a la font ara esmentada que esculpiren els germans Baratta. El pati de la Llotja nova està decorat per una font quasi central dedicada a Neptú: l'estàtua de la divinitat marina, tan cara als barcelonins, presideix aquesta construcció; és obra força bella, encara barroca, de l'escultor Traver. Més avall de la composició, emergeixen unes Nereides, obra d'Antoni Solà, molt gastades i desfigurades pels inconcebibles gratatges que han hagut de sofrir; són dues figures femenines que degueren ésser molt formoses abans dels susdits gratatges que tant desdiuen d'una Escola i d'una Acadèmia de Belles Arts. En els quatre angles del pati, dintre de nínxols, hi ha quatre altres estàtues de marbre que completarien perfectament la decoració d'aquest pati si no

fossin tan dolentes. Dolentes i tot, seríem del parer que hom les hi conservés sempre com a testimoni d'un moment en què Catalunya produïa escultors d'una força tan gran com Campeny, alhora que una decadència ens feia caure l'escultura en mans tan ineptes com les dels dos artistes que esculpiren les quatre estàtues en qüestió. Aquests escultors foren Josep Bover i un tal Oliver. Les estàtues, dues de cadascun d'aquests dos escultors, representen Europa, Àsia, Àfrica i Amèrica, i hom les creuria totes quatre d'una mateixa mà, barroera i senil.

§ 22. La fundació de la Maquinista Terrestre i Marítima cap a l'any 1844 provoca més endavant a Barcelona, a imitació del que s'esdevé a París, un moviment d'enginyeria que trascendeix a l'arquitectura urbana. Hom construeix l'estació del ferrocarril, alguns mercats i d'altres edificis amb ferro laminat i ferro colat. Aquesta arquitectura del ferro que es destria en sub-gèneres, com són els edículs d'utilitat urbana, els fanals corrents o els monumentals, les petites fonts de veïnat, etc., suggereix aquí i fora d'aquí l'escultura de ferro colat, que ve a ésser com una derivació, a millor preu, de la de bronze; o si es vol, com una derivació, a més preu, de la de plom que els francesos del segle XVIII havien aplicat a l'arquitectura, particularment a l'arquitectura decorativa dels jardins. De ferro colat, doncs, foren fets els monuments següents. En primer lloc la bella columna rostral de la Plaça de Medinaceli, que havia de sostenir l'estàtua de Blasco de Garay,

però que a la fi serví per commemorar les gestes glorioses de l'almirall català Galceran Marquet (projecte de l'arquitecte municipal F. Daniel Molina, escultura de Santigosa). Això passava vers l'any 1849. L'any següent hom projecta en ferro colat l'estàtua de Ferran II el Catòlic, la qual havia d'ésser eqüestre, eregida damunt d'un pedestal cúbic de marbre, amb decoracions de baixrelleu en les quatre cares verticals. Tal estàtua de ferro colat no arribà mai a ésser fosa, tot i que el pedestal estava llest i ja instal·lat al bell mig de la Plaça Reial. Tot ço que hom pogué veure de la projectada estàtua fou el model en guix, el qual subsistí durant un cert temps damunt del seu pedestal definitiu.[1] El pedestal de marbre perdurà tot sol durant alguns anys, fins que vers 1863 la font de les Tres Gràcies, també de ferro colat, el substituí. Ja és sabut que aquesta graciosa font, que deu ésser d'importació francesa[2], fou treta de la Plaça Reial per algun dels ajuntaments caciquistes, i ara recentment ha estat reposada al seu mateix lloc. La quàdriga que remata tan airosament la cascata del parc de Barcelona, obra molt més tardana de Rossend Nobas, i l'altra decoració de metall de la mateixa cascata,

(1) Reproduït en el volum *Ciutat de Barcelona* de la *Geografia de Catalunya* de F. Carreras Candi.

(2) A França existia una indústria d'escultura monumental de ferro colat, la qual fabricava a l'engròs fonts, estàtues, i tot el que convé a la urbanització de munició. Exportava a tot arreu d'Europa i Amèrica obres sovint belles, que no tenien altre defecte que el d'ésser de ferro; la fosa o bé el modelat de tals obres eren flonjo si de massa llarga edició d'exemplars.

són també de ferro colat; la font central que decora l'interior del mercat del Born, també; així mateix la columna que forma la part principal del monument eregit a Cristòfol Colomb en el Portal de Mar i els lleons que en circumden la base. Altres obres sobressortints en la decoració urbana de Barcelona i de fora de Barcelona deu haver-hi, fetes de ferro colat.

§ 23. Amb tot això arribem a mitjans del segle XIX, moment solemne per a l'escultura catalana. Cap als encontorns d'aquest any 1850 és quan tota la inquietud renaixentista de Barcelona que havem intentat d'evocar i sintetitzar en les pàgines anteriors sembla orientar-se definitivament cap a una idea central, cap a un sentiment col·lectiu cada dia més definit, però que no cristallitzarà en les conciències, ben fixe, ben segur i voluntari, fins als començos del segle XX. L'escultura, l'arquitectura i la pintura, però, avançant-se a altres activitats de l'esperit, inicien ja en aquell moment el part feliç d'un art ben conformat, ben sà i ben dotat per a fer-se un lloc estimable en el món modern, que és el món on la vida es presenta més difícil i més disputada, però també més densa i intel·ligent que mai.

IV

ESCULTURA POPULAR

§ 24. Extinció de l'estil Imperi i aparició del realisme durant la decadència. § 25. La imatgeria religiosa. § 26. El pessebrisme. § 27. Ramon Amadeu. § 28. Els Calvaris. § 29. Arquitectures per a pessebres i Calvaris. § 30. Els mascarots de proa. § 31. Els *ninos* o marionetes. § 32. L'escultura de cera. § 33. Els Misteris de Setmana Santa.

§ 24. Durant aquest mig segle de decandiment i d'esforços per a revifar la cultura desapareguda, entre els grans escultors de l'estil Imperi i l'aparició dels dos Vallmitjana l'escultura gran produïa coses mediocres i escasses. Damià Campeny, descoratjat i desenfeinat, va adaptant-se al decandiment general, va deixant de produir i es limita a complir el càrrec oficial de Director de l'Escola de Belles Arts i altres de caràcter artístic que el seu crèdit li ha atorgat. En arribar a la

segona meitat del segle XIX, hom no sap gairebé res de l'art d'aquell mestre acreditadíssim que s'obstinà a viure: hom no en sap sinó les coses importants que produí en la seva joventut i que resten arreconades a Llotja, desconsiderades per la moda del temps. Si hom atribueix encara algun valor a Damià Campeny deu ésser més aviat per la força de la fama, per la força d'inèrcia que ha arrossegat fins a l'any 55 el crèdit que un dia fou concedit a aquell mestre. En realitat el gust ha canviat. Durant els quaranta o cinquanta anys que l'estil Imperi ha tingut de temps per a evaporar-se, d'altres maneres de veure han informat l'escultura catalana moderna. No és pas un gust millor, però sí un gust nou: hi ha en la nova escultura més realisme que en l'anterior, quelcom del realisme que posseïa l'escultura barroca, però sense aquella estilització del moviment, que era el tret més característic de l'art setcentista. La nova escultura no és de bon tros tan movimentada com la barroca ni tan estàtica com la napoleònica; ni tampoc estilitza el moviment ni l'estatisme: és, en fi, una escultura que tendeix a copsar la realitat directament, segons se'ns ofereix a la retina.

El realisme incipient de l'escultura catalana és, però, en aquell moment un realisme bast i desorientat: sap el vent i no sap el torrent. En la subconsciència de l'art nostre, (de l'art europeu en general) hi ha aleshores un anhel de realisme, el qual no sap encara com deurà manifestar-se i que en la seva incertesa, i donada la precària autoeducació que l'ha precedit, es decanta cap a un

verisme insignificant, habilidós algunes vegades (com per exemple en l'art petit de Ramon Amadeu), però que mai no s'eleva vers les altes concepcions de l'escultura. L'escultura monumental és la que durant més temps conserva les influències de l'estil Imperi, com és el cas de Joan Figueres, de Francesc Bellver, de Josep Piquer Duart, de Manuel Vilar, etc. Però aquests ressabis de l'estil Imperi van esbravant-se, per manera que en l'obra de gairebé tots aquests escultors el començament ens apareix netament Imperi, la maduresa ja la veiem mestissa de realisme, i per fi acaben dintre la nova escola, declaradament realistes. Alguns n'hi ha que per un inexplicable fenomen d'atavisme produeixen al llarg d'aquesta evolució alguna obra poc o molt concebuda dintre els cànons de passió i moviment estilitzat propis del barroquisme, encara que es tracti d'escultors que, abans, mai no havien passat pel barroquisme.

La gran escultura, caldrà repetir-ho, era escassa. No abundaven els escultors, ni tampoc els encàrrecs oficials que mantenen aquest gènere. L'escassetat d'escultors devia ésser conseqüència de l'escassetat d'encàrrecs. A Catalunya i a València aquesta penúria era major que a Madrid, tot i que els grans escultors eixien de València i de Catalunya. S'esdevenia però, que la poca escultura oficial o monumental que durant la primera meitat del segle XIX es produïa a la Península era abassegada per Madrid i Lisboa. No cal dir que Portugal feia vida apart, com sempre, i que per tant l'escultura oficial hi estava en mans dels

també escassos escultors portuguesos que sobrevisqueren als grans daltabaixos provocats per les conquestes napoleòniques. Els escultors valencians i catalans d'empenta que s'anaven produint emigraven tots cap a la cort de Madrid, la Meca, força desnarida, de l'escultura oficial. Sospitem que a Catalunya l'escultura gran tingué menys expansió que a València.

§ 25. Hom diria que durant aquella primera meitat del s. XIX València havia sabut també perllongar una tradició d'imatgeria religiosa que Barcelona potser s'havia deixat perdre. Aquesta tradició Barcelona la reprendrà després, durant la segona meitat de la mateixa centúria, sobreposantse enormement a la producció valenciana, encara que deixant aquesta en activitat relativament considerable. València fou sempre un centre de producció d'imatges, alhora que un bon mercat. Un catolicisme adalerat per ço que de tangiblement adorador hi ha en el culte de les imatges, ha estat de cents anys enrera molt actiu a València, més actiu que en el restant de les terres peninsulars, on el culte de les imatges és tan fervent que gairebé espanta. Però en les terres castellanes, aragoneses i andaluses, per exemple, aquesta ardent devoció per les imatges és limitada a un nombre restringit d'icones, les quals devenen tradicionals, irrenovables i insubstituïbles; mentres que tota la regió valenciana sembla—al menys durant el segle XVIII i part del següent—adalerada per l'adoració de múltiples imatges, cada vegada més nombroses. En tot el regne de València el

Fig 12. — Josep Piquer : Sant Jeroni en el desert
Bronze.—Mus. d'Art Modern (Madrid).—Cl. Edit. Barcino

Fig. 13. — Damià Campeny : Gladiador
Guix.—Mus. d'Art Modern (Barcelona).—Cl. Mus. Art Mod.

Fig. 14. — Josep Esteve i Bonet : La Puríssima

Fusta policroma.—Catedral de València.—Cl. Edit. Barcino

Fig. 15. JAUME FOLCH I COSTA : MAUSOLEU DE L'ARQUEBISBE MOSCOSO

Marbre.—Catedral de Granada.—Cl. Edit. Barcino

Fig. 16. — DOMÈNEC TALARN : CALVARI

Fusta policroma.—Catedral de Barcelona.
Cl. Edit. Barcino

Fig. 17. — ANÒNIM : FIGURETA D'ALCORA

Pisa blanca. Col·lecció i cl. L. Plandiura

Fig. 18. — ANÒNIM : FIGURETA D'ALCORA

Pisa blanca. Col·lecció i cl. L. Plandiura

poble ama la novetat, la imatge nova ben colorida, ben a la moda del dia. Durant el darrer període esmentat, València construeix moltes esglésies i convents nous, refà infinitat de capelles en les catedrals, col·legiates i grans esglésies: necessita encara altres imatges per a col·locar, dintre nínxols, en les façanes de les cases, en les ermites, en les botigues comercials, en els col·legis, en els tallers, etc., etc. Els imatgers de València tenen, doncs, una bona clientela en la llur terra. Això fou potser la causa de la relativament escassa exportació d'aquesta imatgeria valenciana. Els escultors es refiaren massa del mercat local. Potser fou per raons oposades que els tallistes de Barcelona i d'Olot es decantaren tant i amb tan bons resultats cap a l'exportació d'imatges, un cop els en pervingué l'anomenada, en la segona meitat del segle XIX.

§ 26. Mentre arribava aquell moment de progrés, la petita escultura catalana fou probablement més magra que la valenciana; fou, sobretot, més petita; fou una escultura que gairebé no traspassa la categoria d'art popular. L'escultura popular tingué a Catalunya, com devia tenir arreu, diverses derivacions. Una de les principals fou entre nosaltres el pessebrisme.

Molt curiosa ha d'ésser la història dels orígens del pessebrisme; nosaltres, però, no ens hi podrem estendre. El lector que s'interessi per aquesta matèria trobarà segurament tot el que fa al cas en el llibre que prepara l'erudit pessebrista senyor Eveli Bulbena. Aquest senyor faria derivar el

pessebrisme, dels començaments del Cristianisme. La cosa més probable és que aquesta art tan interessant de l'escultura del paisatge animat cristallitzi en els segles XIV i XV, quan en certs passos o processons nadalenques que durant l'Edat Mitjana el poble celebrava amb la intenció de reproduir animadament la Nativitat, l'Epifania, l'Adoració dels Pastors, i d'altres epissodis, les figures humanes foren substituïdes per estàtues o estatuetes portàtils. Després, la processó d'imatges s'estacionaria i produiria els pessebres en les esglésies i convents, i per fi en les cases dels ciutadans. A Catalunya, com a Castella, a Portugal, arreu de la Península, el pessebrisme, si existí abans del segle XVIII, no sembla pas haver pres ufana fins a aquest moment en què el barroquisme s'entortolliga més. Per tal raó els millors pessebres són furiosament barrocs.

La ufana del pessebrisme a casa nostra sembla haver-la provocada el rei Carles III, qui n'hauria estat ullprès a Nàpols, quan governà aquell regne abans de pujar al tron d'Espanya. Carles III s'entusiasmà a Nàpols també per la fabricació de la porcellana, particularment la figurativa. La fàbrica de porcellana tendra de Capodimonte ja és sabut que fou creació seva; traslladada a Madrid, prengué el nom de Reial Fàbrica del Retiro. Carles III importà probablement el pessebrisme de la mateixa manera que aquesta altra petita escultura que comprèn la fabricació porcellanera de Capodimonte. I podem ben afirmar que la passió que sentí el rei pel pessebrisme

napolità no fou pas inferior a la que experimentà envers la porcellana napolitana.

Aquesta suposada importació del pessebrisme napolità ve fins a cert punt garantida pel fet que Nàpols era durant el segle XVIII, i potser ja en el XVII, la ciutat on el pessebrisme se'ns presenta més arrelat en els costums, més ric, més fastuós i més artístic. També per aquest altre fet: que el pessebrisme més important que durant el segle XVIII es coneix en altres països, sembla imitació directa dels pessebres de Nàpols, si de cas no és importació napolitana o bé treball d'algun artista napolità expatriat. És un altre fet a constatar en el sostenimment de l'origen napolità del pessebrisme nostre el que el pessebre més gran, més complexe, més esbojarradament detallat i ric, és el que hom serva en la cartoixa de San Martino, prop de Nàpols. Els italians anomenen aquestes construccions nadalenques *presepe* o *presepio*, paraula que deu ésser la que origina el nostre mot *pessebre*. No es concebeix pas que espontàniament els catalans donguessin a aquests paisatges amb figures un nom que en català no vol dir res, i que quan vol dir alguna cosa en llengua italiana o castellana equival a «establia». Potser nosaltres diguérem *pessebre*, tot adoptant el mot castellà; però així i tot, és ben possible que rebéssim alhora el mot i la cosa italians per conducte de la gent de Castella. D'altra banda el magnífic pessebre que posseeix el Museu de Cluny és napolità, i els altres notables pessebres que hi ha en el Museu bàvar de Munic són d'estil napolità.

A Portugal el pessebrisme aconseguí també molta ufana. Potser no s'hi produïren pessebres tan fastuosos com l'anomenat *del Príncep,* que els escultors valencians faisonaren per al príncep d'Astúries, el futur rei Carles IV d'Espanya; però si bé el pessebrisme portuguès no fou tan fastuós en un cas determinat, en canvi ho fou més en extensió. Fou obra dels principals escultors lusitans; no hagué, doncs, d'encarregar l'escultura a artistes d'altres terres : lisbonencs eren els pessebristes que treballaven per a Lisboa; portuenses els qui treballaven per a Oporto; conimbricencs els qui esculpien figuretes i arquitectures per als pessebres de Coïmbra. El gran escultor lisbonenc del segle XVIII Machado de Castro esculpeix famoses figures de pessebre, i el Museu Municipal de Lisboa s'enorgulleix amb raó de posseir figures de pessebre obrades per un altre escultor de molt mèrit, Antonio Ferreira, comparable, sinó superior, al nostre Amadeu [1].

El rei d'Espanya Carles III era tan entusiasta dels pessebres, que ell mateix els composava i els dirigia; ell mateix en dibuixava les arquitectures. La reina no n'era pas menys amadora: ella

(1) Sobre aquest particular és útil la consulta del ceramògraf lusità Josep Queiroz, que s'ocupa extensament d'aquesta matèria en el seu llibre titulat *Ceramica Portugueza* (pàg. 274 a 293). I ací escaurà d'extractar-ne els següents paràgrafs :

«Ço que en part dóna nom a l'escultura portuguesa del segle XVIII és el caràcter popular que li imprimien els nostres primers escultors que signaren els encisadors *presepios* i figures isolades, les quals venien per preus compatibles amb totes les bosses.

»Demés de les escoles d'Aveiro (al Nord de Portugal), dels frares d'Alcobaça, de Mafra (Extremadura) i els seus principals mestres:

es reservava la feina de tallar i cosir els vestidets que havien d'abrigar el fred i el pudor d'aquelles figuretes. Sembla, en efecte, que els primers d'aquests pessebres de l'època d'or del pessebrisme foren poblats amb figures vestides de roba real, particularment les figures de primer terme, que són les més grosses. Les figures del pessebre del Museu de Cluny, a París, ostenten àdhuc joiells postissos autèntics, fabricats amb or i perles de debò. A les acaballes del segle XVIII, o potser a la meitat, ja les figures de pessebre són totes esculpides. A Madrid, els cortisans feren el que veieren fer als reis, que aquesta és sempre la feina dels cortisans; dels palatins el pessebrisme passà doncs a l'aristocràcia, i d'ella al poble, sempre degenerant en riquesa i art.

Carles IV heretà del seu pare l'amor al pessebrisme; de manera que, encara infant, quan només era príncep d'Astúries, ja construí pessebres famosos, superiors potser als napolitans. Aquests pessebres no s'han conservat sencers; solament en resten fragments, alguna figura, alguna arquitectura, en el Palau Reial de Madrid, i en major quantitat en conserva figures l'Acadèmia de Sant Ferran. A Nàpols el pessebrisme tenia els seus escultors especialitzats: talment era estès el cos-

Alexandre Giusti, Joaquim Machado de Castro; demés de les escoles d'Oporto i de Caldas da Rainha, és palès que n'hi hagué d'altres a Lisboa, a l'Alemtejo i en diversos altres llocs del país, i, ço que es desprèn del caràcter local que demostren els paisatges dels pessebres, els quals, pels trajos dels homes i dones que poblen aquests indrets i de vegades per les mostres d'arquitectura, rarament demostren la ruralia de Judea...»

tum de fer pessebres. Hi havia els escultors de figures i els d'arquitectures. No obstant, els grans pessebres eren encarregats als escultors de gran art més notables de la capital sud-italiana. A Madrid també la cort encarregà les figures de pessebre a escultors triats entre els més cèlebres del segle XVIII, els valencians Josep Ginés i Josep Esteve Bonet. Aquests dos admirables artistes esculpiren les principals figures del cèlebre pessebre del príncep d'Astúries anomenat «pessebre del príncep» [1]. Josep Esteve féu 80 figures de 50 cm. d'alçada. Tota la colla figurava tipus, costums, trajos i oficis del regne de València. En acabar aquesta feina, la cort espanyola considerà tan perfecta la feina de Josep Esteve que li encarregà l'escena de la Nativitat: les figures de la Verge, de l'Infant i de Sant Josep. Per raó d'aquest treball Josep Esteve fou nomenat, en 1790, escultor de cambra. Josep Ginés rep l'encàrrec d'esculpir per al susdit pessebre els grups de l'Adoració dels pastors i de la Degollació dels innocents. Aquest darrer és una obra de dramatisme exacervadament romàntic i realista [2]. Tot hi és:

(1) De la importància d'aquest pessebre tindrà una idea el lector si li diem que els dos escultors principals que hi treballen, els valencians Ginés i Esteve, i que hi aporten unes cent cinquanta figures d'uns 50 o 60 cm. d'alçada, representen la mínima aportació. Són molts altres escultors secundaris els que col·laboren amb Ginés i Esteve en el pessebre del príncep. El conjunt de figures que hi entren puja a la xifra de 5.950.

(2) Romàntic i realista, en tant que els dos adjectius representen els dos aspectes principals de la reacció anti-classicista que es produirà forces anys més tard. No és ací el lloc més apropòsit per exposar la relació de mútua interdependència que tenen aquests dos moviments es-

moviments passionals, violències, contorsió, tragèdia ganyotejant i truculència : les mares dels infants degollats pels soldats d'Herodes s'hi fan a mossegades; n'hi ha que arrenquen els ulls als centurions. Els treballs que Josep Ginés fa pel pessebre del príncep li valen també el nomenament d'escultor *honorari* de cambra.

El pessebrisme devia doncs ésser molt important a Madrid en acabar el segle XVIII, i per tant no seria gens estrany que hagués influït sobre el pessebrisme català, encara que això no vol pas dir que el nostre pessebrisme no hagués sofert altres influències; qui sap si les directes de Nàpols, o potser, ben anteriorment, les provençals, si és que el pessebrisme català no tingué personalitat fins al segle XIX. Perquè el cert és que Provença sembla haver practicat intensament el pessebrisme ja en el segle XVI. Les figures d'aquests antics pessebres provençals foren de fusta i s'anomenaven *santons;* a Marsella hom anomenava *santoniers* els tallistes d'aquests *santons*. Sembla que l'ofici de *santonier,* per bé que practicat solament durant una part de l'any, era un ofici especial, ben diferenciat de les altres branques de l'escultura, ço que indica un bon desenvolupament del pessebrisme durant el segle XVI. En els segles XVII i XVIII la fabricació de *santons* desapareix; la

tètics en esclatar en ple segle XIX, contràriament al que hom acostuma a creure que sempre foren dos termes antípodes de l'estètica. També escau ací de recordar que el Romanticisme sentimentalista esclata a Anglaterra, a França i a Alemanya en ple segle XVIII i no pas en 1830, o per aquell temps, com era consuetud de creure.

Provença fabrica aleshores les seves figuretes de pessebre amb terra cuita policromada, amb vidre de colors i fins i tot amb molla de pa premsada. En el segle XIX ja es fabriquen les figuretes de pessebre de la Provença amb fang cru policromat i daurat, talment com les nostres modernes figuretes de pessebre. Hi ha doncs, almenys pel que fa referència al pessebrisme català del segle XIX, un cert paral·lelisme entre el pessebrisme nostre i el de Provença.

A Catalunya el pessebrisme està vinculat gairebé en l'art de Ramon Amadeu (1745-1821) tot sol. A mig segle XIX els Vallmitjana, els Roig, els Santigosa, els Talarn i d'altres també es dediquen a esculpir figuretes de pessebre, i fins és possible que les dels dos Vallmitjana superessin les de Ramon Amadeu; però, així i tot, Amadeu sembla ésser el més declaradament pessebrista dels nostres escultors i el que més es significa en aquesta especialitat; no pas pel seu talent escultòric, sinó pel seu amor i comprensió de ço que el pessebre volia ésser.

Cal esmentar un altre escultor català del gènere pessebrista, artista un xic obscur, però que devia tenir algun talent: Macià Cuadrado. Aquest home, judicant pels escrits del temps, aconseguí un èxit sorollós en una exposició de Belles Arts celebrada a Madrid l'any 1849, amb l'aportació d'un grup de l'Epifania destinat a un pessebre. Després d'Amadeu, fou Domènec Talarn (1813-1901) el més anomenat dels escultors pessebristes catalans. Tusquelles, pintor i escultor, es dedicà

també al pessebrisme i fou, després de Talarn, el més conegut dels nostres escultors de figures de pessebre. Tusquelles encara viu, però ja no treballa. Per fi, cal esmentar el nom d'un altre escultor pessebrista, el balear Pere Joan Riera i Grimald, de Manacor, el qual, si havem de creure Ossorio y Bernard, es féu remarcar per l'art amb què, ja des de petit, modelava amb fang figuretes, flors i bestioletes per a pastillar en la gerreria del seu temps. Cridà tant l'atenció dels seus conciutadans que a la fi hom trobà manera de pensionar-lo per tal que perfeccionés el seu art en l'Acadèmia de Sant Ferran, a Madrid. Aquest artista fou el primer escultor pessebrista de les Balears, on aconseguí fama en aquest ram : acabà actuant de professor en una escola de dibuix que a Manacor creà expressament per a ell l'ajuntament de la ciutat.

§ 27. De l'art d'Amadeu, val a dir-ho, hom ha fet masses bocades. Les figures de pessebre que ell féu són certament pintoresques, detallades virtuosistament, reeixint-hi sovint fragments realistes de bona escultura, però gairebé sempre degradant el seu art en una miopia de detallista, sense grandesa, sense molt bona concepció de ço que ha d'ésser l'escultura : és un bon artista de decadència, particularment un bon artista de l'art popular. Tan bon punt Amadeu s'allunya de l'art vulgar per a remuntar-se a l'art mitjà o gran, tan bon punt es vol posar a esculpir imatges per als altars, la seva escultura és torna flonja, fluixa, amorfa, inconsistent com la del més adotzenat imatger.

En les figures de pessebre Amadeu empra la fusta com a nucli, de vegades com a massa total entallable. La majoria de les seves figuretes són, doncs, de terra cuita adherida a un nucli de fusta; ço que vol dir que la cocció de l'argila hi és molt escassa; per tant, escultura un xic friable. Gairebé sempre Amadeu aplica ulls de vidre a les seves figuretes, ço que respon bé al concepte que hom té aleshores de l'escultura i a la idea verista que mena la mà d'aquell escultor. Els ulls de vidre els encasta Amadeu entre la fusta i l'argila abans de la cocció. Si la cocció fos una mica elevada el vidre es fondria o bé es trencaria.

És característica de l'art pessebrista de R. Amadeu la seva fortíssima catalanitat, el caràcter profundament català que sabé infondre a aquelles delicioses figuretes. La policromia, a base de tons neutres i més aviat tons bruts, és discreta i, no cal dir, realista. El cànon de proporcions és de vuit o nou caps; potser gairebé totes les figuretes eixides de les mans d'Amadeu tenen el cap massa xic, ço que les hi dóna un aspecte quelcom agegantat. Característica de l'art d'Amadeu és la disgraciositat animalista: els cavalls i altres animals (però sobretot els cavalls) són interpretats quelcom llordament.

L'art de Domènec Talarn és molt banal. Les seves figuretes de pessebre no es diferencien pas de les que encara avui dia fabriquen els imatgers del barri de la Seu, a Barcelona. És un art habilidós, molt poc escultòric, preocupat de la fidelitat arqueològica, segons el concepte que hom tenia

de l'arqueologia, particularment de la indumentària medieval i greco-romana a mitjan segle XIX. Hom no comprèn com ni per què aquest escultor aconseguí anomenada de gran escultor pessebrista. Potser aquell art fou famós a Barcelona per relació amb l'art bàrbar de la majoria de les figures de pessebre que aleshores, i encara avui dia, forma la massa principal de la producció pessebrista.

De l'art d'En Tusquelles no n'hem pogut haver exemplars: no en sabem res. I això no pas perquè no n'existeixin, sinó perquè no hem tingut lleure d'inquirir en aquest sentit. Sembla que el propi escultor posseeix una bona col·lecció de figures de pessebre, d'ell mateix i d'altres escultors catalans pessebristes [1]. En Tusquelles és en el pessebrisme barceloní una figura doblement important: com a escultor i com a pessebrista. Ell fou el darrer pessebrista del temps de l'avior, i ell ha estat el primer pessebrista dels temps moderns. Segons dades del ja citat Sr. Gich, Tusquelles ha estat l'animador de l'actual revifalla del pessebrisme. Si actualment Barcelona torna a posseir una associació ben activa de pessebristes, això és degut en part principal a l'entusiasme, al talent i a l'activitat d'aquest artista vellet que un dia fou l'ídol de molts barcelonins tocats d'artista.

§ 28. El nom d'En Tusquelles ens porta com de la mà a parlar d'un gènere o d'una espècie escul-

(1) Admirable per la qualitat i la quantitat és també la col·lecció de figures de pessebre de gran tamany que posseix l'historiador dels nostres pessebres, el Sr. Eveli Bulbena. Aquesta col·lecció està formada exclusivament per obres de Ramon Amadeu.

tòrica en què ell excel·lí; gènere popular molt semblant al pessebrista i que l'Associació de pessebristes de Barcelona hauria de curar de fer reviure com el mateix pessebre. Segons diu el senyor Gich, els barcelonins tenien el costum de muntar pels voltants de Setmana Santa uns petits calvaris que hom visitava amb el mateix encuriosit afany que veiem als voltants de Nadal en els visitadors de pessebres. Recordo encara el calvari que hom muntava en l'altar major de l'església de Sant Agustí; calvari de grans dimensions, arranjat en en un tenebrós i feréstec paisatge rocallós, entremig de celatges negres que llampeguejaven i feien sentir trons gairebé espaordidors. La gent s'hi feia a cops de puny i a renecs per entrar a la funció de la tarda del Dijous Sant a oir els cantaires i a fruir d'aquell espectacle de llamps i trons que només tenia parió en les representacions teatrals del dramot titulat *La Passió*. Sembla que, per bé que no tan nombrosos ni tan complexes com els pessebres, aquests calvaris privats eren una festa que contribuïa força a avalorar la solemnitat un xic escenogràfica dels dies sants. Els calvaris desvetllaven l'emulació en llurs propietaris i eren pels artistes una deu d'estímuls i d'altres avantatges. El calvari més important de Barcelona era sempre el d'En Tusquelles[1]. Els barcelonins es dalien per veure'l, perquè, ja es sabia, cada any l'escultor hi renovava arquitectures i figures, i excel·lia

(1) Els pessebres d'En Tusquelles també eren sensacionals. Eren així mateix famosos els de l'arquitecte Josep Oriol Mestres, el pare d'Apel·les Mestres, i el de l'editor Bastinos.

en tot ço que pertany a la composició, a la troballa d'efectes sorprenents, etc.

Els nostres escultors pessebristes aconseguiren aviat una anomenada que traspassà les fronteres de Catalunya, i, en conseqüència, esdevingueren pessebristes exportadors. Tusquelles i Talarn esculpiren moltes figures de pessebre per a Amèrica del Sud i per a les Antilles espanyoles. Sabem fixament que Talarn féu un gran pessebre per a Buenos Aires i que en l'any 1866 en féu un altre per a la mateixa València, terra d'imatgers : això sol ja és prou eloqüent. Sembla que amb Talarn col·laborà un fill seu, del qual poca cosa sabem. És possible que també esculpís figures de pessebre aquell artista bohemi, tan pintoresc i trempat, que s'anomenà Lluís Vermell, pintor i escultor miniaturista qui treballà durant la primera meitat del segle XIX; i qui sap si també en féu el pare de l'escultor Manuel Oms, qui havia fet escultura popular, com és ara gegants i caps-grossos, per a l'encapçalament de les processons de Corpus i de festes majors.

§ 29. Amb l'art de les figures de pessebre s'havia desenrotllat a Barcelona l'art de les arquitectures destinades a pessebres i calvaris. Aquest art devia ésser també una especialització, com a Nàpols, perquè coneixem els noms dels artistes que es dedicaven a aquest gènere, en coneixem les llurs obres valuoses, de caràcter exclusivament arquitectònic, i no sabem res de la llur escultura de figures. Els principals d'aquests artistes deurien ésser els Planella o alguns d'aquests Pla-

nella que durant diverses generacions figuraren en bon lloc en la història de les belles arts a Catalunya. Joan Planella Travé (1801-1855) excel·lí singularment en aquesta art curiosa, que té quelcom d'escultura i quelcom d'escenografia. El suro era la matèria prima d'aquests fabricants de paisatges, de palaus, de ruïnes i de masies. El Museu del Parc de Barcelona, conserva dos magnífics exemplars d'aquesta minúscula arquitectura. Són obres detalladíssimes, prolixes, en les quals res no ha estat negligit. Encara que no siguin visibles, els interiors de l'edifici estan perfectament amoblats amb tots els ets i uts, àdhuc amb un excés de detall; tot hi està construït i disposat amb una gran propietat i amb una traça extraordinària.

§ 30. L'escultura popular tenia una altra derivació; la talla dels mascarots de proa dels vaixells que hom fabricava a les dressanes de Barcelona. Aquests escultors, segons ens conta el Sr. Manuel Fuxà, qui encara els aconseguí, es trobaven agrupats en el barri de la Barceloneta. En aquells temps no existien els vaixells de ferro, de manera que totes les naus, àdhuc les de vapor que començaven d'aparèixer, les grans i les xiques, eren de fusta. Totes, àdhuc les més humils, àdhuc les que hom construïa en dressanes inferiors a les nostres, les de Tarragona, les de Blanes, etc., portaven decoració esculpida almenys en la proa: aquella imatge, que a manera de mascota, venia a ésser o a simbolitzar el guia i patró sobrehumà de la nau. Hi havia vaixells que portaven deco-

ració escultòrica, no solament en la proa, sinó en altres llocs de l'exterior o bé en l'interior. Aquestes imatges, adés sagrades, adés profanes, que hom esculpia de gran tamany sota el bauprés, eren d'alt relleu i estaven policromades i, algunes vegades, daurades i tot. Encara sovint en el moll dels velers, de Barcelona, hom pot veure vaixells d'aquells temps amb bells o barroers mascarots de proa.

§ 31. Un altre gènere popular era el d'una espècie de titelles, en aquell temps anomenats *ninos*. El teatre aleshores era escàs a Barcelona. No hi havia més que dos o tres teatres bons, els quals no funcionaven pas cada dia, com avui, sinó que tenien temporades d'activitat i de clausura. Si hi havia algun altre teatre era de tan plebeua categoria que la gent de gust ni tan sols s'hi acostava. Encara, aquests teatres populars aparegueren tardanament. El teatre de *ninos* era el més corrent i funcionava els dies de festa a la tarda, particularment durant la Quaresma. Això vol dir que durant la primera meitat del segle XIX i bona part de la segona meitat, el teatre era un espectacle poc freqüent a Barcelona[1]. I, si el teatre era escàs, els altres espectacles públics no eren pas més freqüents ni abundants. En resseguir la col·lecció del *Brusi* hom remarca que Barcelona no tenia espectacles públics. De tant en tant el diari anuncia com una cosa extra-

(1) Hi havia teatre (p. e. el dels Camps Elisis) que només funcionava durant l'estiu. Els altres solien vagar durant les calors. En temps de Quaresma no en funcionava cap.

ordinària una sessió de jocs de mans, d'ombres xinesques o bé de llanterna màgica. Aquesta penúria de divertiments no era pas peculiar de Barcelona sinó que era universal: llevat dels grans centres de cultura com París, Londres, Roma; les altres ciutats patien d'una mateixa manca de teatres, de concerts públics i d'altres ocasions d'esbarjo col·lectiu. Per això l'alta societat i la menestralia solien improvitzar vetllades on la gent amiga trobava esplai per mitjà de recitats, de música, de jocs i d'altres divertiments. Un dels preferits era el teatre de *ninos*. Els autors Cortada i Manjarrés, que oculten llur nom sota els pseudònims de *Un Juan y un José*, descriuen, en l'any 1848, aquest teatre, en el llur *Libro Verde de Barcelona*, de la manera que a continuació traduïm [1]:

«Els *ninos*, més que les *ombres*, han sabut sostenir-se i fins han agafat més to, en donar cabuda al cant i en representar obres de major empenta que les que abans formaven llur monòton repertori.

»Com que podria ésser que algun dels nostres lectors no tingués idea clara dels *ninos*, teatre que entre els passatemps casolans és el que més tenaçment lluita en contra de les innovacions, ens sembla oportú d'allargar un xic aquest article per a poder oferir una suscinta idea de tal espectacle. Que des del temps de Cervantes els *ninos* eren coneguts a Espanya, no ho dubtarà ningú..... Des

(1) Pàg. 87 i seg.

Fig. 19. — ANÒNIM : FIGURETA D'ALCORA

Pisa blanca. — Col·lecció i cl. L. Plandiura

Fig. 20. — ANÒNIM : FIGURETA D'ALCORA

Pisa blanca, lleument polida. — Col·lecció i cl. L. Plandiura

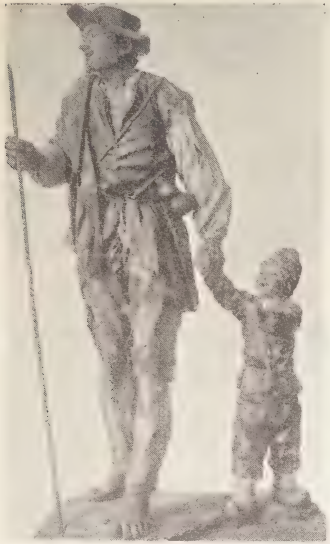


Fig. 21. — Ramon Amadeu : Figures de pessebre

Terra cuita pintada.—Mus. Art Modern (Barcelona).—Cl. Mus. d'Art Modern

Fig. 22. — Josep Ginés : Degollació dels Innocents (del Pessebre del Príncep)

Terra cuita pintada.—Acad. Sant Ferran (Madrid).—Cl. Hauser i Menet

Fig. 23. — VENANCI VALLMITJANA: PIETAT

Pietra policromada. — Mus. d'Art Modern (Barcelona). — (J. Mus. d'Art Modern)

Fig. 24. — VENANCI VALLMITJANA: LA TRINITAT

Fusta policromada. — Mus. d'Art Modern (Barcelona). — (J. Mus. d'Art Modern)

Fig. 25. — Andreu Aleu : Sant Jordi

Guix. — Arx. Corona d'Aragó. — Cl. Arx. Mas

Fig. 26. — Agapit Vallmitjana : Isabel II i el Príncep d'Astúries

Marble. Mus. d'Art Modern (Madrid). — Cl. Mus. d'Art Modern

d'aquella època llunyana han tingut alts i baixos... i, passant potser per algun període d'oblit absolut, han arribat al nostre temps. Ara són instal·lats a Barcelona i hom signa contractes per a les temporades de Quaresma, ja que durant la resta de l'any, no se'n parla. Els *ninos,* refugiats en les golfes o potser exhibits al portal de l'hostal, han agafat fums... i s'han encabit en els primers pisos i han executat aquí les llurs representacions en teatres l'organització dels quals és un facsímil dels teatres públics. Fa d'empressari una societat de gent jove que paga les despeses; hi ha el seu director d'escena, el tramoïsta, els escenògrafs, l'orquestra i tot ço que concerneix al teatre, sense mancar-hi ni una agulla. El teatret... és una miniatura dels teatres grans; la llotja proscènica [1] té uns set pams d'amplada i l'alçada corresponent; el teló de boca és usualment la còpia del d'algun teatre de la ciutat, i gairebé passa el mateix respecte de les decoracions, trajos, mobiliari i altre aparell escènic. Els *ninos,* actors d'aquests teatres, són ninots de cosa d'un pam d'alçada; estan fixos en dues regles de fusta que descansen damunt d'un tros gruixut de la mateixa fusta proveït de rodes, el moviment de les quals impulsa les regles, cadascuna en relació amb un dels peus del titella; el *nino,* doncs, camina i gesticula per mitjà d'aquest mecanisme, segons la manera com per dessota l'afluixen o bé el decanten per ací i per allà els filferros que arrenquen dels seus peus

(1) Vol dir, potser, l'escenari?

i de les seves mans. Parlen per boca de galifardeus que resten ocults.....

»En aquests teatres es representa tot, s'hi canta i s'hi balla... Hom consideraria com una claudicació imperdonable que essent, com són, els tals teatrets còpia exacta dels de debò, hi manqués res del que hom està avesat a constatar en aquests».

El teatre de *ninos* era ja conegut i practicat en el segle XVIII. Wilhem Meister rep en el teatret de marionetes dels seus pares la iniciació artística trascendental que tots sabem. Els *ninos* eren sovint obres d'art escultòric de relatiu valor, com les figures dels bons pessebres. Eren de fusta pulcrament encarnada com en la imatgeria religiosa. Els cos d'aquestes figuretes, més o menys articulat segons la importància del teatre, era simplement desbastat o esquematitzat, perquè havia d'anar vestit amb veritables trajos de roba, pulcrament tallats i cosits, i de repertori tan extens com el d'una companyia d'actors de carn i ossos. Hi havia *ninos* que eren moguts des de la part alta del teatre. Aquests titelles o *ninos* que tenen el *deus ex machina* en el cel, són els que han perdurat fins a avui dia, amb caràcter esporàdic, particularment a Itàlia i a Alemanya.

§ 32. Una altra branca de l'escultura popular era l'escultura de cera policroma, la qual sembla haver estat molt activa a Barcelona, arribant potser a treballar per a l'exportació. L'escultura en ceres de colors ja havia estat practicada en l'antigor a França, a Alemanya, a Itàlia i a Anglater-

ra. En el segle XVI era molt de moda el retrat miniaturat, en bust d'alt relleu, emmarcat en forma de medalló i sota vidre, generalment vidre bombat. En el segle XVIII encara perdura aquest retratisme, però aleshores en tots tamanys, àdhuc en tamany natural, com per exemple el cèlebre retrat de Lluís XIV que hom conserva en el palau-museu de Versalles. De cera policroma hom esculpí també petits paisatges, així mateix sota vidre [1]. En la nostra terra no devem haver practicat molt aquesta mena d'escultura (que cal no confondre amb l'escultura preparatòria que molts escultors practiquen amb la cera monocroma ni tampoc amb la de cera blanca emmotllada que venen els cerers per a servir d'*exvoto)* potser fins al segle XIX. El segle XIX català coneix l'escultura de cera policroma aplicada a l'escultura floral: aquells rams de flors i de fruites, compostos pomposament i resguardats sota campanes de vidre; aquells ramells de fruites que de tan translúcides que eren semblaven sucoses i feien dir a la gent: «semblen de debò!», mentre que d'altra banda havien avesat a la mateixa gent a ponderar la veritable fruita, quan era grossa, bella i assaonada, amb l'exclamació: «sembla de cera!» Ultra les composicions de flors i fruites, l'escultura de cera produïa

(1) Quan l'autor d'aquest llibre era petit sobrevivia encara un costum escolar que devia ésser romanalla d'aquesta petita escultura de cera: els nois compraven, barataven i venien ceres de colors que servien per a fer ninots, pueril escultura policroma que ens delectava tant o més que la pintura a l'aquarel·la proveïda per les capses de colors pastillats.

una petita imatgeria religiosa, en baix i alt relleu, emmarcada i protegida per vidre a la imitació reduïda de ço que hom anomenava «escaparates» [1]. Hom fabricava també nines, maniquins per a sastres i per a modistes, bustos per a l'aparador dels perruquers i altres cosetes de cera policroma per aquest estil, cosetes que tornem a veure en els aparadors moderns. També sembla haver estat practicat el retratisme de petit tamany, en posició de perfil o de tres quarts, i en bust, com de consuetud.

On aquesta tristíssima escultura produeix les obres més famoses és en la fabricació de ço que per antonomàsia hom anomenava *figures de cera*. Per «Figures de Cera» hom entenia un espectacle públic trashumant, que per temporades curtes o llargues l'empressari anava instal·lant de població en població. Les figures de cera s'exhibien en un gran cobert de fusta i lona desmuntable, precedit d'un vestíbul amb escalinata i balustrada, orgue estrident, decoració llampant de vidres de colors, de daurats i de metalls, a més d'algunes reproduccions pictòriques de ço que hom veuria de cos enter, de bulto complet i movimentat, en l'interior de la barraca. Aquest interior, dividit en compartiments semblants als *stands* de les exposicions industrials, mostrava en cada un d'aquests *stands* un episodi ressonant de la història o bé de l'actualitat. Els personatges

(1) Aquesta escultureta protegida amb vidre és practicava també de guix encerat, blanc com la cera refinada dels *ex-votos*.

d'aquests arranjaments eren de tamany natural, amb ulls de vidre, amb dents, amb cabells naturals i habillats amb vestits autèntics; els armadors d'aquest espectacle curaven que en tots el detalls hi hagués la major exactitud i propietat: els mobles, els utensilis, tot era vertader; res no era esculpit, només que les cares i les mans, o bé el cos humà tot sencer quan calia exhibir-lo al desnú; així mateix eren de cera els animals. Aquestes figurasses eren articulades: totes elles es movien alhora per mitjà d'un motor o de la força animal. Un mecanisme més o menys rudimentari combinava per a cada *stand* la varietat de gestos i de moviments que convenia a l'episodi representat. Les figures de cera servien com espectacle de baixa sensacionalitat, per a satisfer la curiositat malsana de la plebs. Els episodis representats per les figures de cera eren en llur majoria esdeveniments sagnants, crims i malvestats, suplicis, tortures, desgràcies ben aparatoses; també la teratologia més fantàstica inspirava aquella escultura; i fins l'escatologia i altres desviacions de la manefleria popular donaven ocasió d'instal·lar gabinets anomenats científics o mèdics de caràcter gairebé privat, on eren exhibides les coses més repulsives de la creació amb el verisme més trasbalsador.

Solament ens ha pervingut el nom d'un d'aquests escultors, un tal Sebastià Malagarriga i Codina, que alhora que l'artista escultor era l'empresari de les seves figures de cera. És un home de Barcelona que viu de l'any 1815 al 1880;

complicat en la revolució del 48, ha de fugir; al cap d'uns anys, ja amnistiat, pot repatriar la seva família de cera, i ell mateix al davant. Les escenes que havia elaborat aquest quasi-escultor i que exhibia generalment, eren: *El suplici de Carlota Corday; Napoleó visitant els pestiferats,* còpia del quadre de Gros que hi ha en el museu del Louvre; *Suplici dels Comuners de Castella,* còpia del quadre de Gisbert; *El Pare Claret i Sor Patrocinio; La Fam,* reproducció d'un quadre de Verestchaguine; *La rendició de Sedan;* una *Escena de la Inquisició; El rapte de Prosèrpina,* copiat de Rubens; *El rei Amadeu visitant el cadàver del general Prim,* i *La venda d'esclaus.*

Unes ratlles més amunt qualificàvem de tristíssima aquesta pseudo-escultura, però el qualificatiu no és prou just, perquè, no res menys, en tornar-se rància la cera i en oxidar-se alguns colors, les figures esdevenien repugnants: totes prenien un aire de cadàvers insepults. No hi ha res més macàbric, ni més sinistre que l'interior d'aquells coberts on s'exhibien aquells personatges gesticulant tots alhora amb gestos mecànics i amb actituds i mirades esperitades, mal forjats, coberts de vestidures que semblaven fundes, els plecs de les quals no responien pas a una anatomia normal: tot hi era estrany, monstruós i inhumà, talment com si hom presenciés la vida activa que en la ultratumba menaven els cadàvers, eternament mig descompostos, dels homes i dones més perversos.

§ 33. Els *passos* o *misteris* de les processons

de Dijous i Divendres Sant promogueren una escultura que tenia també quelcom del patològic de les figures de cera. Hi hagué certament bons escultors que es dedicaren esporàdicament a aquesta semi-escultura religiosa, però aquests foren escassos. Per regla general eren artistes de segona o tercera categoria els que feien aquestes escenificacions de la Passió de Jesucrist. Diem semi-escultura perquè gairebé sempre les imatges d'aquests *misteris* eren maniquins vestits de roba, els quals només tenien el cap i les mans esculpides en fusta i guix; solien tenir ulls de vidre i cabells naturals; de manera que aquestes parts més ostensives de les imatges tenien la menor quantitat possible d'escultura. Si alguna vegada les vestidures hi apareixien esculpides, això certament només era apariència: eren «endrapats», reals vestidures d'arpillera, totes recobertes de guix i després pintades com el restant de la imatge: procediment que emprà Damià Campeny en fabricar el *pas* o *misteri* del Sant Enterrament, del Gremi barceloní dels Revenedors i que també empraren els escultors Adrià Ferran i Amadeu. Els *passos* o *misteris* que hom construïa per a les parròquies foranes, alguns d'ells conjuminats fora de Barcelona, solien ésser esgarrifosament dolents. Era corrent, el mateix en els *misteris* que els gremis barcelonins aportaven a les processons de Setmana Santa que en els *misteris* forans, una ostentació ben accentuada del patètic de baixa estofa.

Per fi, descendint encara més en la degradació

de l'escultura popular, esmentarem l'elaboració dels gegants i caps-grossos que precedien les altres processons, les carotes de Carnestoltes, els maniquins de cartró i demés futeses. Molts escultors d'anomenada debutaren, a Barcelona i fora de Barcelona, en aquesta escultura miserable.

V

LA FLORIDA ESCULTORICA DURANT EL TERCER QUART DEL SEGLE XIX

§ 34. Els treballs de l'Eixample de Barcelona. § 35. Influència indirecta del Romanticisme. § 36. L'art català comença de tenir consciència. § 37. Reaparició de l'escultura monumental amb els germans Vallmitjana. § 38. L'escultura valenciana i catalana s'imposa més que mai a Espanya i a les Amèriques espanyoles. § 39. Obstacles que ha de vèncer l'escultura catalana per obrir-se camí.

§ 34. A mig segle XIX Barcelona comença d'eixamplar-se. La ciutat nova comença d'allargassar-se cap al Tibidabo, sense que aquest engrandiment respongui a enderrocs en la ciutat vella. Si la Barcelona vella enderroca quelcom, és cosa arqueològica, edificis públics o corporatius: convents i esglésies, palaus reials, cases gremials i altres

ornaments venerables de tota ciutat que s'estima i que té l'orgull d'un llarg passat i d'una història gloriosa. La Barcelona de mig segle XIX no sembla pas curar gaire d'aquests sentiments; aquella Barcelona no estava per cançons, sinó que pensava més aviat en l'engrandiment material. Barcelona s'omplia de catalans vinguts de fora, de forasters vinguts de tot arreu, atrets per l'enriquiment progressiu que es produïa a la ciutat, sollicitats en certa manera per les indústries, cada dia més nombroses i extenses, que hom implantava en la nostra ciutat. Barcelona tenia necessitat dones de cases de lloguer, i les necessitava més grans i més luxoses que les que estava avesada a edificar, perquè els costums eren uns altres: costums més senyorívols, més higienistes, més reïnats per raó del contacte cada dia creixent que Barcelona anava tenint amb l'Europa més civilitzada. La ciutat nova, l'eixample de Barcelona, no seria pas constituït per palaus reials, ni convents ni cases gremials, sinó per cases de lloguer de molts pisos que formessin rectes i amples avingudes i places grans i airejades. Per la banda de marina la ciutat construirà un parc, un gran parc si hom compara l'àrea del Parc de la Ciutadella amb l'àrea de la vella Barcelona. Si li cal, Barcelona sabrà enderrocar aquella Ciutadella i fer-ne jardins; sabrà enderrocar muralles, sabrà guanyar terreny a la mar i construir un dels majors ports de la Mediterrània.

En aquest vast programa de reformes, cada dia més vast del que projecten els més ambiciosos

reformadors, els escultors hi són sollicitats amb urgència. Com més es multipliquen les obres arquitectòniques i d'enginyeria, molt més, a proporció agmenta el gust per la decoració pictòrica i escultòrica. I és per això que aleshores les belles arts que semblaven endarrerir-se en l'avenç general de la intellectualitat catalana, aleshores reben a Barcelona una gran empenta. És el moment en què comencen a florir els grans artistes que posen els fonaments de la nostra renaixença, no solament de la nostra renaixença artística sinó àdhuc de la nostra renaixença política; de gent endarrerida que eren, els catalans passen a ésser gent impulsora. És el moment de florir els Benet Mercadé, Martí i Alsina, Fortuny, Moragues, Vayreda, Simó Gòmez, Josep Lluís Pellicer, Estanislau Torrents, Tapiró, Tusquets i altres grans figures de la nostra pintura. Paral·lelament, com és de suposar, floreixen els nostres primers escultors vuitcentistes. En l'any 1888, l'Exposició Universal que organitza Barcelona acaba de donar l'empenta decisiva al moviment renaixentista de Catalunya. És el moment de florir els Vallmitjana, Nobas, Sunyol, Benlliure, Querol, Oms, Bellver, Aleu, Fuxà, etc.

§ 35. No és doncs la renaixença política la que impulsa les arts a Catalunya, sinó que és tot al revés. Són els arqueòlegs, els historiadors, els artistes els qui es percaten primer que ningú de la grandesa del nostre passat i els qui en senten primer i més ardentment que ningú l'enardiment. Són els artistes els qui comunicaran constantment

la fervor a les masses indiferents o excessivament degenerades en una política envilida.

Diu el Sr. Soler i Pèrez en l'obra citada, que «solament vers l'any 1845 no comencen d'engrandir-se les idees i eixamplar-se els horitzons, però que el desenvolupament artístic no comença fins a la dècada 1850-60.»

El desvetllament dels esperits ens el porta el Romanticisme, que anys enrera havia ja produït grans i fecundes trasbalsaments a França i a Alemanya. El medievalisme alemany, que es comunica a França, serà un dels elements d'aquell romanticisme expressament anti-classicista que esclata en el centre d'Europa. I aquest medievalisme serà la palanca que a Catalunya remourà els esperits endormiscats i els llançarà a la reconquesta dels temps i de les valors perdudes. Els germans Milà i Fontanals seran els promotors d'aquesta renaixença artístico-arqueologista. Ells faran deixebles i tots plegats, petita plèiade que de moment sembla debatre's en la impotència del petit nombre, mantindran el foc sagrat de l'entusiasme, aniran construint els fonaments del moviment reivindicador de Catalunya i deixaran, amb tot l'aspecte d'una falòrnia, desapareguts com uns utopistes, el llevat fecund que mai més no deixarà de renovar-se i de multiplicar-se. Pau Milà, l'esteticista del Romanticisme barceloní, no torna de Roma, on anà a fer el seu aprenentatge artístico-arqueològic, fins a l'any 1840. Claudi Lorenzale no en torna fins al 1843. En aquella hora, o aproximadament per allà, els ensenyaments ar-

tístics de la Junta de Comerç, esdevinguts anacrònics, es transformen en Escola de Belles Arts, muntada a la moderna, arredossada en l'Acadèmia de Belles Arts. Deu ésser també per aquell moment que hom funda l'«Ateneo Catalán», immediat predecessor del benemèrit Ateneu Barcelonès que tanta significació haurà de tenir en el nou moviment dels esperits. A les exposicions de Belles Arts que organitzen l'Acadèmia de Belles Arts i altres ja esmentats centres culturals barcelonins cal afegir ara les que organitza l'Ateneu. I és a l'Ateneu mateix on Pau Milà, el nostre primer esteticista, pot exposar les seves idees profuses, xarbotants i noves, que remouen les consciències dels literats, dels artistes, dels polítics i tot. El seu germà Manuel és qui fa obra més sòlida amb la seva ciència filològica, però és certament Pau el qui de moment s'endú els artistes.

Pau Milà havia aconseguit una càtedra d'Estètica en l'Escola de Belles Arts. Aquella aula s'havia convertit en un col·legi apostòlic : el seu auditori no es composava pas de quitxalla només, sinó que la gent gran s'hi premsava per encabir-s'hi, per a escoltar aquell evangeli de l'art que commovia, convencia i delectava. El professorat de Llotja abandonava abans d'hora les pròpies aules per poder copsar encara que només fos un bocí de la peroració d'aquell savi's que ara ens semblari i poca cosa. El moment era de gran passió. Aquell mig segle XIX barceloní és certament una cosa emocionant, sobretot quan hom el considera des del punt de vista del desvetllament de les arts.

En el llibre sobre Benet Mercadé que m'encarregà l'any 1921 la Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona he procurat descriure aquella gestació espiritual i les formes exteriors que prengué en els homes i en la ciutat : com i de quina manera els excessos dels romàntics provocaren l'eclosió i agressió dels realistes, la vàlua dels uns i dels altres, el color i extensió d'aquesta pugna, i, en fi, moltes altres coses pertinents a la Barcelona que ací estudiem.

Jo no sé pas si és per efecte del relatiu desconeixement que encara tenim de l'art del segle XIX, o bé de la seva coordinació, però després d'haver revisat en sèrie quelcom ordenada l'escultura catalana del segle XIX, m'apar que el Romanticisme pròpiament dit, el Romanticisme sentimental, passional i morbós, no hi trascendí. L'escultura catalana romàntica no existiria. Bé és veritat que el Romanticisme (aquest que podríem qualificar de Romanticisme romàntic per tal d'òposar-lo al qui, d'arrel realista, havia d'engendrar immediatament el Realisme) no influí pas gaire sobre les arts plàstiques, en la pintura ni en l'escultura. L'art, en general, fou sempre realista en la nostra terra. Ja es vegé des d'un principi que a Catalunya el Romanticisme romàntic no hi podia tenir la vida. Al nostre temperament, ràpidament i profundament criticista, de seguida se li havia de revelar el llautó que volia amagar aquell fals idealisme, aquell idealisme de l'egoisme, i per això aviat la nostra innata sornagueria en féu befa i el desarmà. El Romanticisme de les arts plàstiques

només pogué fer la viu-viu a Barcelona mentres Pau Milà el galvanitzà amb el seu verb un xic pedant. En desaparèixer aquest important garlador que sabia fer-se escoltar, ja ningú no es recordà del Romanticisme. Mentre visqué Pau Milà prou s'escarrassaren els quatre pintors nazarens, els poc nombrosos seguidors d'Overbeck que comptava Barcelona, per treure partit del *boniment*, però així i tot la llur fama fou precària, només vitalícia, i l'art llur molt poqueta cosa. Les obres millors del primer dels nostres overbeckians, de Claudi Lorenzale, avui no fan aturar a ningú.

El moviment romàntic repercutí més aviat en l'arquitectura: hi repercutí immediatament, perquè ja en l'any 1851 el gran arquitecte Elias Rogent projecta edificis en estil romànic i en estil gòtic. Hom construeix en estil gòtic no solament palaus i edificis oficials sinó àdhuc cases de lloguer. En ço que havia d'ésser després la Plaça de Catalunya, la nostra generació hi aconseguí alguna d'aquestes cases novo-gòtiques. La font de la Plaça del Rei és d'aquest moment. El lamentable cor, fet de fusta pintada en estil pseudogòtic, que hi ha al bell mig de la nau de la Seu de Girona, és també una conseqüència del sentiment medievalista del Romanticisme romàntic. Aquest goticisme tan malentès repercutí també en el mobiliari, però de manera efímera. Sembla que alguna de les obres públiques de ferro colat es projectà i executà en estil gòtic. Després, al cap de quaranta o cinquanta anys, els Gallissà,

Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Sagnier i d'altres reprendran l'estil gòtic, els uns per a reestilitzar-lo, els altres per a restituir-lo de manera més intel·ligent i sensible que els primers goticitzants.

Una conseqüència del Romanticisme fou també la voga dels estils musulmans en l'arquitectura. Molts hotels particulars i àdhuc alguna casa de lloguer foren construïts dintre aquest estil, no sempre desencertat, però sí sempre inadequat al nostre tarannar. L'escultura d'aquests edificis era, com hom comprendrà, purament ornamental; gairebé no era escultura. En canvi, les construccions gòtiques o goticitzants solien ésser decorades amb escultura, la qual, però, no era pas millor interpretada que la mateixa arquitectura.

§ 36. A partir de l'any 70 sembla que, ja del tot liquidada la qüestió del Romanticisme, l'art català entra en un període de auto-recerca que ve determinat, potser en bona part, per la intervenció d'una crítica més experta i conscient. Els noms de Lluís Domènech i Montaner, de F. Miquel i Badia, d'Ixart, de Sardà, compten molt aleshores. L'acció prèvia d'En Puiggarí aconduint l'arqueologia; l'acció col·lectiva del Centre Excursionista de Catalunya i de les nombroses associacions culturals, particularment les de caràcter artístic, que cada dia van augmentant en nombre i en qualitat, i que en el punt a què hem arribat de la nostra història ja és difícil d'inventariar; la literatura artístico-arqueologista, cada dia més abundosa i competent: tot això són causes de

Fig. 27. — Ramon Amadeu : Imatge d'un sant

Fusta policroma. – Esgl. de Sant Just (Barcelona). — Cl. Edit. Barcino

Fig. 28. — Rossend Nobas : Pagesa catalana

Terra cuita. — Mus. d'Art Modern (Barcelona). — Cl. Mus. d'Art Modern

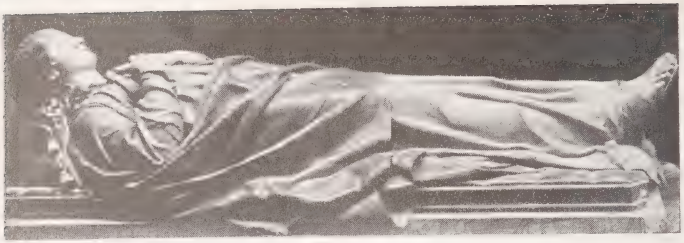


Fig. 33. — Adrià Ferran : La Verge jacent

Fusta policroma.—Esgl. Sant Jaume (Palma). —Cl. Edit. Barcino

Fig. 34. — Jeroni Sunyol : Dant

Bronze.—Mus. Art Modern (Barcelona).—Cl. Mus. Art. Modern

depuració dels esperits, són fets que sanegen i aclareixen un xic l'atmosfera esteticista de Catalunya i fan més exigents el públic i els mateixos artistes. D'altra banda els nostres pintors, escultors i arquitectes viatgen, ja no es reclouen eternament a casa; la gent es freqüenta amb les novetats i amb les antiguitats de les terres estrangeres i també amb les idees que tot això provoca a l'estranger. El nostre art es va fabricant poc a poc una consciència pròpia i alhora es va reintegrant a la consciència artística d'Europa; i això es produeix tan depressa i tan intensament, que quan, l'any 1886, hom inicia els treballs de l'Exposició Universal, Barcelona tota sola es troba apta per que en dos anys, pugui produir tota l'escultura que li és necessària. Deu o dotze anys enrera, quan Elias Rogent construeix la nova Universitat, té dificultats grans per a trobar escultors : Barcelona no té escultors, si no es aquell cisteller de la Portaferrissa que fabrica de vímet l'estàtua d'Alfons XII, la qual figurarà en l'Exposició Regional que vers l'any 1875 visitarà aquest rei recentment entronitzat [1].

Ja havem dit anteriorment que l'escultura monumental, particularment la de marbre, no devia ésser gens o gaire practicada en la primera meitat

(1) Ens reporta el conegut folklorista Aureli Capmany que aquell i altres cistellers havien pres gran afició a aquesta frapant escultura de vímet. L'estàtua del general Castaños, feta de tan feble material, decorava l'entrada d'una d'aquelles cistelleries, i altres imatges carnestolenques per l'estil havien engrescat la gent senzilla d'aquell temps.

del segle XIX, i probablement tampoc en el tercer quart de segle, perquè la importació de marbres italians era constant. Els ciutadans barcelonins, avesats a la humilitat més claudicant, havien acabat per creure que l'escultura gran no era per a nosaltres; els mateixos escultors, la mateixa Escola de Belles Arts devien considerar utòpica, o bé excessivament pretensiosa, la idea d'un gran art escultòric fet per mans catalanes.

§ 37. Cap a l'any 1850, quan hom acaba la façana del Banc de Barcelona i cal decorar el portal amb el grup escultòric de marbre que l'arquitecte projectà i que és el que encara avui figura en aquell lloc, tothom, amb excepció de l'arquitecte Josep Oriol Mestres, creu que de tota necessitat caldrà encarregar el dit grup als escultors d'Itàlia. Mestres s'oposa a tal propòsit perquè ell coneix uns joves escultors de vàlua, dos germans que tot just començaven, però que ja poden competir amb els escultors italians. Ningú no ho vol creure; però després d'estrènua batalla, l'arquitecte Mestres aconsegueix convèncer els oponents i fer executar aquella obra pels dos escultors desconeguts, els dos Vallmitjana, els quals se'n surten prou bé per a que hom pugui dir que d'aquell moment arrenca la llur anomenada; i, ço que és més important, d'allà arrenca la confiança que els artistes catalans van posant en llur propi art, i la confiança que el públic català va posant en l'art i els artistes de la terra.

Ni l'èxit dels Vallmitjana, ni l'èxit de l'art català són de moment d'eficàcia ràpida: no

fructifiquen probablement en grans encàrrecs ni en l'aparició immediata de nombrosos artistes, ja que a l'hora de construir la Universitat, vers l'any 1875, hom té treballs per a trobar escultors. Potser els Vallmitjana no es troben a Barcelona en aquell moment; potser l'arquitecte de la Universitat no en té prou amb les mans dels dos Vallmitjana. El més probable, però, donada la poca quantitat d'escultura que entra en aquest edifici, és que els Vallmitjana fossin fora. Sabem que vers l'any 1866 Venanci Vallmitjana produeix quatre estàtues per al Conservatori de Madrid, probablement en col·laboració amb son germà Agapit, perquè Venanci i Agapit són inseparables quasi sempre. Quatre anys abans, el Museu d'Art Modern de la mateixa població adquireix a Agapit l'estàtua de Sant Sebastià; vers 1873, Venanci pren part en un concurs del diari francès *Le Figaro*. Vol dir això que durant aquell temps els germans Vallmitjana viatgen o bé treballen a Madrid, a París, o bé en altres capitals que no són Barcelona? És ben cert que en l'any 1872, després d'esculpir el bust sepulcral d'Abelard Lòpez de Ayala, se'n van a Manchester a treballar per a Lord Stanley. No sabem el temps que els Vallmitjana estarien a la gran ciutat anglesa, però és de remarcar que aquesta data coincideix amb la dels treballs d'edificació de la Universitat nova de Barcelona.

§ 38. Una tal escassetat d'escultors en un moment ja tan endinsat del segle XIX respon aproximadament a ço que escriu el precitat Sr. Soler i Pèrez : que si bé l'impuls artístic s'inicia a Bar-

celona vers l'any 1845 o 46, el desenvolupament artístic no pren volada fins al decenni 1850-60—diguem el decenni 1860-70. Aquest endarreriment no es manifesta pas exclussivament a Barcelona sinó que és general en tota la Península, àdhuc a Portugal. Madrid mateix, tot i ésser la capital de l'Estat, i a desgrat de la vella reputació de sostenidora del gran art escultòric, no va pas menys retardada en coses d'escultura que Barcelona. Així ho confirma l'historiador de l'escultura moderna espanyola, el Sr. Serrano Fatigati, quan escriu ço que segueix referint-se a les Exposicions Nacionals organitzades periòdicament a Madrid: «Muy humildes fueron los comienzos de este progreso artístico *(escultòric)*: trece expositores en 1856 y otros tantos en 1858, con 24 obras en el primer año indicado y sólo 17 en el segundo, representaron todo el movimiento de la Escultura en los primeros certámenes celebrados para conocer su estado y propulsar su adelanto» (1).

I es comprèn: l'escultura espanyola es nodria principalment de l'escultura que produïen els artistes de llengua catalana. Si aquests eren escassos, escassa havia d'ésser l'escultura madrilenya. Sobretot tenint en compte que en aquell moment Barcelona ja començava d'absorvir bona part de la producció de la pròpia escultura monumental, absorció que anava augmentant a mesura que l'Eixample de la capital catalana progressava. Dies vindran, els de la construcció de l'Exposició

(1) *Bol. Sdad. Esp. de Excursiones*, 1911, p. 112.

Universal, que Barcelona necessitarà acaparar tota la producció dels seus escultors. I si aleshores Barcelona haurà de retenir constantment una plèiade d'escultors que treballin sense treva per a l'arquitectura, cada dia més abundosa i rica, de la ciutat, ja trobarà la terra catalana energies suficients per a destacar altres nous escultors que mantinguin les posicions conquerides en terra castellana : no es perdrà pas per escultors la nostra escultura. I, en efecte, hi ha un moment, el de la regència, que els escultors valencians i catalans seran els amos incontestats de l'escultura de Castella i de totes les províncies hispàniques, de les d'Ultramar i tot; i àdhuc de l'escultura de les nacions americanes de parla espanyola, ço que comprovarem en un altre capítol. I és de remarcar que aquesta conquesta artística, Catalunya i València la mantindran fins als nostres dies.

§ 39. Si, com assegura el Sr. Soler i Pérez, hom pot algun dia arribar a comprovar que l'art català dóna la gran embranzida impulsora en la dècada 1850-60, des d'ara ja podem afirmar que la dècada 1870-80 fou la més eficient, la que féu que es manifestessin major quantitat de talents i d'obres, la que consagra d'una manera més explícita la supremacia i l'hegemonia en terres ibèriques dels escultors de parla catalana. I és curiós de remarcar en aquest cas la fecunditat de la nostra raça en produir un tan magnífic esplet de pintura i d'escultura sense que el més mínim estímul, sense que el reconfort exterior vingui a impulsar aquestes arts. En efecte, per a les arts

catalanes, com per a tota energia i tot voler catalans, no solament no hi ha encoratjaments sinó que hi ha impediments. Si no és que hom vulgui considerar un estímul la paupertat artística de Madrid, la vacuïtat espiritual del centre, atraient i absorvent, com per una llei de polaritat cultural, l'escultura de la perifèrie, la qual xucla mecànicament d'allà on abunda. Ací hi ha un joc de forces cegues. Si ni Catalunya ni València no haguessin estat terres d'artistes, en tota Espanya no s'hauria produït art d'importància. Ni Madrid ni Barcelona haurien pas restat, per aquest motiu, sense l'art que la sumptuositat de la urbanització i la vida moderna reclama. Aquestes dues ciutats haurien absorvit els escultors francesos, l'escreix d'art que produïen París i les províncies de França, d'Itàlia, o d'Alemanya. I aleshores, aquestes nacions, ingènitament aptes pel conreu de les arts, haurien produït, sense adonar-se'n, un major escreix d'artistes, si de cas el nombre d'artistes proveïdors del mercat ibèric hagués estat insuficient a França, a Itàlia o a Alemanya; si de cas l'exportació d'art hagués hagut de perjudicar l'interior proveïment d'aquests països. Així ho han fet, així han recorregut a l'art estranger, Nord Amèrica, les nacions més riques de l'Amèrica Central i meridional i altres nacions que no es sentien aptes per a la producció artística. L'important en aquests casos d'endòsmosi artística és avançar-se a omplir el buit, a amarar tal o qual eixutesa, i no permetre que unes altres aigües que les pròpies vagin a gaudir de les terres eixutes.

Catalunya i València feren això per les llurs pròpies forces, sense que l'Estat hagués fet el més mínim esforç per a promoure un art ni una cultura. És potser per la manca de cooperació per part de l'Estat que a Catalunya es dóna la paradoxa que, essent un poble terriblement individualista, hagi desenrotllat la vida corporativa d'una manera tan ampla, tan intel·ligent i coordinada, que hom podria suposar-la pròpia d'un dels països que figuren al cap de la civilització moderna. És també per raó d'aquesta força expansiva que Catalunya pot arribar a fer les coses grans amb poca ajuda.

Els obstacles que s'oposaven al reeiximent de la nostra escultura eren i segueixen essent el suara esmentat individualisme dels catalans i la llur tradicional gasiveria. Aquest individualisme, que no sempre ens duu a confortar-nos i reforçar-nos mútuament, és, en el terreny artístic, d'una inhumanitat tan cruel entre els artistes catalans, que ens atreviríem a dir que fins és denigrant. Les gelosies i travetes que els artistes catalans conreuen en el tracte social són tan enormes, que hom es meravella que amb aquest terrible pes mort lligat a les seves cames, l'art català hagi pogut fer camí fins a arribar al relatiu esplendor que avui ha assolit.

La gasiveria, vell defecte racial, l'escultura catalana hagué de sofrir-la el mateix de Barcelona que de Madrid. La capital d'Espanya no fou compensadora com les capitals americanes, sobretot al començament, de les sol·licitacions adreçades

al nostre art. Ja tenim explicades les dificultats pecuniàries que tingué Madrid per a eregir el cèlebre i celebrat obelisc del Dos de Maig i el grup dels herois Daoiz i Velarde que el gran Anton Solà esculpí. Hi hagué necessitat de recórrer a la caritat, i a la caritat de tota Espanya, per a què la capital de l'Estat pogués decorar una de les seves places amb un monument escultòric magnífic, amb una bellíssima escultura, cedida per l'autor gairebé de franc. La noblesa, la gent rica de Madrid, no és pas més munificent que l'Estat. Prou sol·liciten els nostres escultors per a haver-ne retrats, mausoleus, escultura per a jardins i per a interiors, però la paga no enriqueix mai els nostres escultors com enriqueix els artistes d'altres terres que no produeixen la meitat del treball que els nostres es veuen obligats de fer. Només a partir de la regència es dóna el cas d'algun dels nostres escultors enriquit: Querol, per exemple; potser Benlliure. I encara l'enriquiment l'aconsegueixen aquests artistes en el mercat americà més que en el peninsular, i això a força de treball, de feinejar brutalment a l'engròs, organitzant la tasca com una gran indústria, amb brigades de col·laboradors, amb *mise-en-scène* i *bluff* que enlluernin, amb combinacions polítiques i a força de salamalecs i claudicacions! A canvi de tot això, per fi, els nostres escultors aconsegueixen diners, dinerals. Però, ¡com ens apar pobre aquesta riquesa que aconsegueix tan sols el dos per cent dels nostres escultors, en considerar-la en la buidor espiritual d'on raja, en veure-la fluir

i nimbar terrenalment el nostre artista sense una alta motivació, sense que representi una recompensa i un reconeixement del cor, sinó un pagament, un sou concedit, segons pacte regatejat, a l'escultor que ha afalagat la vanitat de tal client que s'ha fet retratar en marbre o bronze, que s'ha fet construir un monument conmemoratiu en el cementiri! Paga vulgar a l'artista que ha acomplert, als ulls del client, una obligació d'acatament, que ha fet un servei, bé que més important, de la mateixa categoria que els serveis del lacai. Un cop l'escultor ha cobrat el diner convingut, ja ningú no es creu obligat amb l'artista. Aquest emprarà l'or rebut per a subvenir a les necessitats immediates del viure de cada dia, i aviat no li en quedarà ni un xavo. El client, en canvi, conservarà per a sempre aquell marbre o bronze preciós que els segles no podran rosegar, i que fa passar una persona, per altra banda insignificant, a la posteritat—i no es creurà obligat a recordar-se mai més de l'escultor. Així veiem que els nostres grans artistes tot just fan la viu-viu, i després, en morir, són oblidats; se'n van a l'altra vida sense gairebé deixar rastre, ço que no es veu enlloc més del planeta. Madrid i Barcelona estan plens d'obres dels nostres escultors. El més sumptuós urbanisme modern d'aquestes dues ciutats és esculpit pels mestres de l'escultura valenciana i catalana. Tot aquest art consta, resta, dia darrera dia, ben ostensiu sota la llum del sol: però enlloc no us sabran dir qui n'és l'autor, ni què fou de tal autor, ni quantes ni quines són les obres de l'es-

cultor que admireu, ni on es troben, ni quina fou la seva vida, quines les seves idees. No res : oblit absolut. Cap terra no és tan orfe de bibliografia artística com la nostra. Madrid podia negligir això, com ho pot negligir la ciutat de Buenos Aires; però Barcelona no devia deixar-se caure tan avall en la negligència. Aquesta omissió no té altra excusa que la següent, per cert ben pobra : la humilitat per a les pròpies valors, humilitat que caracteritzà la consciència catalana i que informà la nostra crítica durant tota la decadència, des del segle XVI fins a les acaballes del XIX, humilitat que aconsegueix la màxima baixesa en els tres primers quarts del segle XIX.

La auto-desconsideració envers el nostre art portaria la gasiveria. Per això els nostres pintors i escultors hagueren de lluitar a Barcelona mateix amb aquest terrible obstacle dels preus de fam del nostre mercat d'art, a més dels altres ja esmentats entrebancs. Molts foren els que visqueren sempre com uns pobres diables. La majoria sofriren molt en llurs inicis, com, per exemple, Jeroni Sunyol, qui hagué de resistir, al començament, tota llei de contrarietats; com Vilar i Roca, que ha d'expatriar-se a Mèxic; com Juli Martí, que mai no pot arribar a desenrotllar el seu esplèndid talent escultòric, assetjat sempre per les necessitats que l'arreconen cap a l'obscur treball de col·laboració, com tants d'altres que s'expatrien, que es cansen, que es moren rendits, i dels quals mai més no se'n sap res : Josep Carcassó, qui morí demanant caritat; Ignasi Palme-

rola, que mor miserable en l'Hospici de Montserrat, a Roma; Adrià Ferran, morint a l'hospital de Barcelona, empobrit per la seva probitat artística, foll de dolors i privacions; el gran Jeroni Sunyol, que a desgrat dels seus èxits de Madrid i de Barcelona, mor tan pobre, que la vídua hauria hagut d'anar a captar si el fabricant Sr. Batlló no hagués adquirit totes les escultures que, única herència, Sunyol deixà en el seu taller. I així per l'estil : la relació d'aquestes imperdonables negligències seria llarga.

A Barcelona no existí, ni encara existeix el veritable mecenatge, a la manera francesa. Els mecenes hi són escassos i tímids. Tampoc existeix el col·leccionisme. El cas Plandiura, que és tan freqüent arreu del món, aquí a Barcelona és una excepció detonant. No hi ha encara, ni el gust sincer per les Belles Arts ni la tradició de senyoriu que inclini a col·leccionar obres mestres del nostre art més aviat que segells de correu o botons. Es pot ben dir que els nostres artistes viuen de miracle. Ja es poden donar per ben contents, i àdhuc per artistes envejats, aquells qui poden fer la viu-viu treballant en diferents i nombroses feines alhora, com era el cas d'aquell Josep Santigós que féu el timpà del portal de l'església de Sant Jaume, i altres coses notables, i que alhora era metge i pintor i explotava un forn de rajoler; com altres grans escultors que al matí feien un monument hiperbòlic de marbre i les tardes les passaven a l'Hospital copiant mals lletjos i monstruositats per a ús d'editors, clíniques i esco-

les; que treballaven unes hores per a l'escultura pròpia i unes hores per a l'argenteria, o per a la decoració de cartró, o per als guixaires o els ornamentistes del ciment.

VI

L'ESCULTURA DEL DARRER QUART DEL SEGLE XIX

§ 40. L'escultura monumental catalana i valenciana escampada arreu d'Espanya i Sud-Amèrica. § 41. L'escultura catalana en altres terres. § 42. L'Exposició Universal de Barcelona, el Parc i el monument a Colomb. Els Vallmitjana i Rossend Nobas. § 43. Els escultors hereus del període de l'Exposició. § 44. Gran volada i decadència de la imatgeria religiosa. § 45. Escultura monumental i de col·lecció de la generació de finals de segle.

§ 40. L'engrandiment i modernització de Madrid, de Barcelona i de les ciutats sud-americanes i centre-americanes a partir del decenni 60 a 70, són causes d'impulsió de l'escultura tant com de l'arquitectura. La decoració de places i de grans edificis públics, la fundació de noves esglésies i sobretot la gran escultura de caràcter commemoratiu, que és un dels principals motius de decora-

ció de l'urbanisme, reclamen escultura a dojo. Per afegidura ve cap a aquesta època una gran dèria d'escultura funerària, sovint de gran volada, la qual fa de les necròpolis ciutadanes extensos museus airejats, d'escultura entre commemorativa i religiosa, escultura, aquesta darrera, que moltes vegades és dolenta, però que, amb tot, representa un important *debouché* per als nostres escultors. Perquè, com tenim ja dit, són els nostres escultors els qui satisfaran les necessitats artístiques totes d'aquestes terres variades. Aviat Madrid esdevindrà una ciutat monumental moderna. De ciutat mísera i endarrerida, en cosa de quaranta anys passarà a ésser la ciutat bellament urbanitzada que és avui. Aquesta bellesa de Madrid, que l'Estat ajuda a reeixir amb fortes subvencions anuals atorgades a aquell municipi, és en sa major part l'obra dels valencians i dels catalans. Els arquitectes catalans hi intervenen també, encara que menys intensament que els escultors. Per una bona tongada d'anys seran obra de catalans àdhuc els empedrats i altres obres utilitàries de la urbanització madrilenya. Aquesta intromissió de l'art català en la urbanització, en la decoració dels carrers i places i àdhuc en la decoració dels grans edificis de la capital de l'Estat, no es limita pas aquí sinó que es repeteix per tota Espanya. Monuments públics, mausoleus, escultura religiosa, retratisme, tota aquesta escultura que la província requereix, és també en sa majoria obra d'escultors valencians i catalans. La imatgeria de les esglésies, aquests exèrcits incomptables de sants

de fusta, de pasta dura sobre fusta, de pedra, etc., surten tots dels obradors de València, d'Olot i de Barcelona; i bona part de la que produeix Madrid és obra de catalans o bé de valencians que hi van a establir obrador i botiga. Avui dia, arquitectes i escultors catalans ja han començat d'invadir la nació lusitana després d'haver conquistat les clienteles americanes.

§ 41. Ço que és més important encara, els millors dels nostres escultors han arribat a fer-se un lloc en la mateixa Meca de l'escultura, en aquest París on la lluita per la vida és tan dura entre els artistes. Els escultors catalans que han triomfat a París—els uns, joves, incipientment; els altres, vells, ja més arreladament—són a hores d'ara nombrosos. No es tracta ja d'aquells casos esporàdics com el de Codina Langlin, que aconsegueix una posició esplèndida a Londres, o dels Fabrés i Vilar que són sollicitats a Mèxic com a directors de l'Escola de Belles Arts d'aquella capital, sinó que ara ja és una continuïtat d'escultors catalans que arrelen a París, s'hi fan una envejable clientela, conquisten graciosament la crítica més esquerpa o venal, entren en els museus francesos i aconsegueixen, amb l'anomenada mundial que comuniquen els èxits de París, el benestar material més falaguer i estimulant. Deixant de banda els catalans súbdits de França, com és ara el gran Maillol i aquest exquisit Gustau Violet, tan car al públic barceloní, tenim, instal·lats a França, fruint de la consideració i dels beneficis dels artistes francesos *arrivats*, l'admirable Joaquim Claret,

Manuel Hugué, Josep Clarà, Josep Creeft, Marià Vives, l'incomparable Pau Gargallo, els Juli González, Josep Dunyac, Ricard Guimó, i tot un reguitzell de joves que sense haver hagut de menjar la *vache enragée* o bé després de passar aquesta dura prova, ben abans d'atènyer la maduresa ja s'han fet una clientela o ja han estat captats per la cobdícia intel·ligent dels marxants d'art modern : els Fenosa, Quintana, etc.

§ 42. Aquesta darrera empenta la rep l'escultura catalana d'aquell fet memorable en la història de Barcelona que fou l'Exposició Universal de l'any 1888. Els catalans hem estimat molt aquell esdeveniment. Tots hi reconeixem una etapa decisiva en el desvetllament nostre. Realment, l'Exposició que ideà i realitzà En Rius i Taulet fou una gesta importantíssima si hom s'atura a considerar-la des del punt de vista català o barceloní. Molts catalans, però, molts barcelonins particularment, s'han extralimitat en voler considerar aquella Exposició Universal com una gran cosa universal; al nostre entendre, des del punt de vista europeu, fou una exposició un xic migrada. L'europeu podia atorgar-li una valor relativa, una valor d'energia en una terra tinguda, feia segles, com a progressivament decadent i enormement endarrerida. Comparada amb les exposicions universals que anteriorment i immediatament posteriors hom organitzà en altres capitals europees, la nostra era una mica esquifida, un xic baixa de sostre. Així i tot, l'escultura, que sempre serà un dels elements principals i un dels més compromesos en aquesta

Fig. 35. — Eduard B. Alentorn : Estàtua de Fèlix de Azara

Pedra. — Mus. Municipal Barcelona. — Cr. Arx. Mun.

Fig. 36. — Jeroni Sunyol : Estàtua del Marquès de Salamanca

Marbre. — Madrid. — Cr. Mus. d'Art Modern

Fig. 37. — Josep Montserrat : Tornant de mercat

Guix.—Mus. d'Art Modern (Barcelona).—
Cl. Mus. d'Art Modern

Fig. 38. — Marià Benlliure : Monument al general Martínez Campos

Pedra i bronze.—Jardins del Retiro (Madrid).—
Cl. Hauser i Menet

Fig. 39. — M. Blay : Els primers freds

Marbre.—Mus. d'Art Modern (Barcelona).—
Cl. Mus. d'Art Modern

Fig. 40. — Josep Llimona

Marbre.—Cl. J. Llimona

mena de fires universals, hi quedà tan bé que potser fou l'element més perfecte d'aquella exposició i el que més visiblement n'assegurà l'èxit. Si recordem que alhora que hom obria l'Exposició Universal ja era inaugurat el monument erigit a Colomb en el Portal de Mar [1], i que per aquells dies altres monuments commemoratius havien estat descoberts al públic, i encara d'altres estaven gairebé enllestits, hom comprendrà que els anys 1886-1888, que presidiren la gestació i eclosió de l'Exposició, foren els de màxima expansió escultòrica que mai hagi vist Catalunya. La quantitat d'escultura que comprenia el monument a Colomb tot sol, abans de les bàrbares mutilacions que hagué de sofrir a les darreries del segle per causa de la desídia dels barcelonins, ja és molt gran: escultura decorativa i allegòrica, baixos i alts relleus, escultura animalista, escultura petita i escultura colossal, estàtues i grups, de tot hi ha en aquella elegant construcció, que no ha estat encara estimada en el seu valor exacte. Cal apreciar en aquest monument el tacte de l'arquitecte projectista i la intel·ligent disciplina dels escultors nombrosos i de geni oposat que hi col·laboraren: és d'admirar la unitat d'estil i l'harmonia que tots saberen aconseguir, fins al punt que, a simple vista, tot sembla obra d'una sola mà. Una obra colossal com aquesta, projectada just en el llindar

(1) La construcció del monument a Colomb comença en 1882, el mateix any que hom començà de construir el Parc de la Ciutadella. La inauguració s'escau en 1888, dos anys abans de l'Exposició Universal.

de la pretèrita decadència, sense un passat alliçonador, sense l'experiència que les grans obres escultòriques destinades al ple aire requereix, és indubtablement una empresa molt coratjosa, gairebé temerària. Encara avui no podem comprendre com els artistes del 86 la realitzaren tan bé. Tan bé hi reeixiren, que avui dia, tot i la seva massa, a desgrat de la crítica aguda del nostre temps, encara segueix essent un dels més bells ornaments de la Barcelona moderna.

Una gràcia d'aquest monument i de molts altres de la moderna Barcelona és l'adequació d'estil i de proporcions de l'estatuària de gran tamany per respecte als llocs on va aplicada. Un tan segur cop d'ull, un encert tan just, una tan airosa i noble solució de les innombrables incidències que planteja aquesta mena de gran escultura ventejada, no els trobaríem més que en la gran escultura francesa [1]. Però els escultors de França es recolzen en una multisecular tradició, rica d'experiències i de diner, mentre que a Barcelona aleshores no hi ha res d'impulsor ni d'estimulador : hi ha només un desert de devastacions al darrera i una terrible incògnita en el pervindre.

La construcció del Parc de la Ciutadella, amb la relativament grossa quantitat d'escultura que reclama, és també un altre d'aquests grans esforços, que per a la Barcelona d'aquells dies revelen un ímpetu i una maduresa sorprenents. La gran

(1) Caldria descartar d'entre tots els nostres monuments commemoratius, tan ben proporcionats, el de J. Anselm Clavè i algun altre, d'autor encara vivent : tres o quatre només.

escultura monumental hi cristallitza en la Cascata, la qual degué ésser començada quan hom començà el parc, vers l'any 1882. La Cascata del parc barceloní sembla ésser una imitació de la part central del *château d'eau* del grandiós palau de Longchamp de Marsella, construït entre els anys 1862 i 70. La nostra Cascata no està tan sòlidament planejada com el *château d'eau* marsellès, ni és feta amb tan bons materials, ni l'escultura és tan poderosa com la que Barye, Cavelier i altres escultors treballaren per aquell magnífic monument, però és una obra grandiosa, graciosa i perfecta dintre del seu gènere, un dels millors ornaments de la moderna Barcelona. Hi treballaren amb gran felicitat els Vallmitjana, Nobas, Fuxà, Carcassó i d'altres. La feina de Nobas i de Vallmitjana sobretot, fou en aquesta ocasió cosa admirable. Venanci Vallmitjana féu el grup central de la naixença de Venus acompanyada de les ondines damunt del carro triomfal arrossegat per bellíssims cavalls marins. Nobas féu el remat, l'airosa quàdriga de ferro, la qual, juntament amb els altres accessoris de ferro que rematen aquella construcció, era daurada. Mai més ni Vallmitjana ni Nobas no deuen haver produït res de tan graciosament femení, de tan radiantment optimista, de tan jove i esclatant. Aquesta copiosa obra té una altra gràcia, la qual hom no anirà copsant sinó a mesura que passin els anys: el caràcter d'època, l'elegància femenina peculiar d'aquell moment de sobtada felicitat que parisianitza tan delicadament, si bé no tot Catalunya, ni

tot Barcelona, al menys un bon sector de Barcelona.

L'any de l'Exposició Universal marca l'apogeu dels grans escultors que podríem anomenar els cimentadors de la nostra escultura moderna : els dos Vallmitjana amb llur amplitud d'estil pròpia d'un art madur, grans compositors tocats d'un discret i oportú miquelangelisme, robustos, nobles, l'escultura dels quals és d'una dignitat insuperada en l'escultura posterior, grans escultors de ropatges alhora que grans anatomistes. En els Vallmitjana, particularment en l'obra de Venanci, la grandesa i la dignitat dominen gairebé sempre, àdhuc quan empren l'escultura ceràmica gran i petita, de la qual tan bells exemplars posseeix el nostre Museu municipal d'Art modern. L'obra escultòrica dels germans Vallmitjana i la pictòrica d'En Benet Mercadé són els dos carreus màxims, gegantins, de l'edifici del nostre Renaixement artístic. Davant d'aquestes obres tots els catalans ens havem de rendir, perquè, sense ésser superiors al terme mitjà de la gran escultura i de la gran pintura estrangeres contemporànies llurs, no en desdiuen : per llur valor artístic intrínsec reuneixen totes aquelles virtuts d'eternitat que les han de fer admirables en totes les èpoques venidores. Posseeixen tota la sòbria grandesa de les obres que no es marceixen, i per aquesta sola raó són la més ferma garantia de solvència intel·lectual en el poble que les infantà. Són un magnífic punt de partida.

Andreu Aleu, el magnífic Francesc Bellver,

Josep Alcoberro, el fecundíssim Josep Piquer Duart, Jeroni Sunyol, Manuel Oms i Rossend Nobas són altres imposants escultors d'aquell temps, escultors que els homes que anem cap a la cinquantena encara aconseguírem. Els Vallmitjana i Rossend Nobas foren els més fondament barcelonins, els que més i de manera més directa intervingueren en l'obra de l'Exposició Universal i els que contribuïren més brillantment a l'embelliment de la nova Barcelona.

Rossend Nobas, molt considerat en vida, molt oblidat després, durant algun temps gairebé postergat i denigrat, és indubtablement un gran talent. La seva escultura és sovint virtuosista, atapeïda de detalls, prolixament acabada, i això la generació vinent, que s'engrescarà més aviat per la factura fogosa i brutal, no li ho perdonarà; d'ací la postergació d'aquest perfecte escultor. Perquè cal tenir en compte que el virtuosisme de Nobas és virtuosisme d'alta escola, de qualitat tan suculent com ho és la prolixitat i el detallisme dels pintors holandesos del segle XVII. Això, quan Nobas vol ésser prolixe i virtuosista, com és ara en les estatuetes de terra cuita que conserva el Museu del Parc; perquè quan l'escultor vol obrar escultura granada, l'estàtua culminant del monument a Güell i Ferrer, la graciosa i tan adequada quàdriga que remata la Cascata monumental del Parc de la Ciutadella, per exemple, aleshores Rossend Nobas s'acosta molt a l'empenta i grandiositat dels Vallmitjana. Dues estatuetes que d'ell conserva el Museu municipal modern són figu-

res de terra cuita, amb prou feines de mig tamany natural, que representen un pageset i una pageseta; tipus com aquests eren molt correntment esculpits i pintats pels artistes d'aquell temps: el pagès i la pagesa emprats com a protagonistes en les obres dels nostres pintors, dels nostres escultors i àdhuc dels nostres literats són tipus ben reveladors de l'esperit que impulsava la nostra Renaixença. Són dos prodigis de gràcia, de qualitats i de bon to; són dos pagesos d'un ruralisme distingit, si així podem parlar; dos pagesos pregonament elegants, i, des del punt de vista escultòric, dues obres potents, denses de vida continguda, d'aquella densitat tan saborosa i impressionant que caracteritza la millor escultura napoleònica; escultures germanes de les millors que produïren els Damià Campeny, Solà, Folch, Esteve i Piquer.

§ 43. Els mestres escultors, el talent dels quals fa el ple a l'hora d'obrir-se aquella memorable Exposició de 1888, agrupen al llur entorn una colla de joves fets i d'adolescents que aviat es destacaran en la nostra escultura com a estels de primera magnitud. Entre aquests artistes hi ha els Llimona, Blay, Querol, Benlliure, Fuxà, Sunyol, Arnau, etc. Són els escultors que acaben el Parc de la Ciutadella, els que omplen la ciutat de monuments commemoratius i els cementiris d'estatuària allegòrica i sentimental; els qui tallen aquella multitud d'estàtues que decoren el Palau de Justícia; els qui elaboren la gran quantitat d'escultura decorativa i figurativa d'estil goticitzant

que ornamenta la façana i el cimbori de la Seu; els escultors del Saló de Cent, tan consciençosament decorat segons projecte del pintor Moncerdà; els restauradors del palau de la Generalitat, els constructors dels grans altars que el renaixement de les arts fa restaurar, refer o construir de planta en les nostres grans i petites esglésies velles i en les nombroses que s'escampen per l'Eixample i pels afores de Barcelona; són els alimentadors dels molts tallers d'imatgeria religiosa que aleshores s'obren en la nostra ciutat, els fornidors de models de l'activíssima fàbrica d'imatges que els Sacrest tenen oberta a Olot des de qui sap quantes generacions.

§ 44. Realment, pel que respecta a la imatgeria de fusta policromada, les anyades de la fi de segle són les de les vaques grasses per a l'escultura catalana. Mai no s'ha vist en aquest ram una activitat tan gran. La gent devota de tota Espanya i d'Amèrica no es cansa de comprar estatues del stock dels nostres imatgers ni de fer-los encàrrecs. En els obradors d'aquesta mena d'escultors hi ha cua, com aquell qui diu : els sants surten anualment a centenars de Barcelona cap als més diversos i insospitats destins. L'escultura religiosa catalana es troba arreu. L'èxit és tan gran que fins s'hi barreja el sobrenatural : algunes d'aquestes imatges són tan perfectes que fins arriben a fer miracles! La Dolorosa de la parròquia de Sant Agustí, que plora perquè hom li suprimeix certa tradicional processó del Dijous Sant; el cèlebre Jesuset de Praga, que una dama desconeguda

encarrega a l'escultor Castellanas i farà miracles a centenars; el Sant Josep de la Muntanya, de sorollosa reputació, el qual farà els miracles a milers... i d'altres encara. Els bisbes, però, que més s'estimen la bona escultura que la escultura miraculosa, renoven aquella prohibició del rei de França :

Défense est faite de part Dieu
De faire miracles en ce lieu.

I així deturen aquell desfermament de prodigis.

El clergat, no cal dir, obeeix, i les imatges redevenen novament immutables com la mateixa fusta; però els escultors ja són més irreductibles : una fama així no és per a renunciar-la ascèticament, sinó per aprofitar-la comercialment. L'escultor Castellanas, per exemple, no vacil·la gens en posar a la seva botiga-obrador el nom enraonat de *La Milagrosa*. El pintor Nonell, que tenia tan bell ingeni per a fustigar les flaqueses dels artistes, publicà en un setmanari barceloní una bella caricatura que contestava graciosament aquella abusiva actitud de certs imatgers barcelonins. Representava la susdita caricatura un escultor tallista fent l'article (com vulgarment sol dir la gent) a una clienta que regateja el preu d'una imatge. L'escultor diu, impassible i olímpic, el darrer mot : «Veurà, senyora : ja me n'han sortit dues que fan miracles.....»

D'aquests fets es desprèn la constatació o bé la probabilitat que en la nostra imatgeria religiosa

s'havia ficat la cuca. Aquest gènere escultòric que, per regla general, s'informa en el sentimentalisme, ací a Catalunya accentuà aquesta disposició fins a caure en la carrincloneria i sovint en un grotesc que llinda en la profanació. La clientela dels imatgers, reclutada entre capellans rurals de poca o nulla educació artística i entre donadores pertanyents a la classe burgesa i menestral, porta en si mateixa un sentiment religiós prou descarrilat, prou tèrbol, i sobre tot prou efeminat per a què agafi el caràcter d'una baixa idolatria, d'una iconofília més supersticiosa que ortodoxa. El clergat de més alta categoria que el clergat rural no deu probablement aprovar en tota ocasió aquest morbós extraviament de la devoció a les imatges: cal suposar que els casos de baixa iconofília que de tant en tant es produeixen a l'empar de comunitats que tothom té per serioses són casos esporàdics, els quals l'autoritat superior calita a condemnar. Però és un fet evident que aquell sentiment plebeu de la iconofília no és mai desarrelat, ni tan sols contrariat, mentre no s'extralimita, de manera que perdura i fins s'estén pel devocionisme de les capes més elevades de la societat catòlica. Això ho percebeixen sense gaire esforç els nostres escultors imaginers i, posats a explotar industrialment el llur gènere escultòric, no vacillen gens a fer-ho servir com un incentiu, com un element d'èxit. I en conseqüència, sense escrúpol ni bon seny, es posen a produir l'escultura carrinclona que ha d'enamorar a aquella clientela pueril. La imatgeria religiosa abandona aleshores la tra

dicional patina brunyida, que dóna qualitat de vell vori prolicrom a la talla i que tan bon efecte produeix quan és un brunyit de bona mena, que tan bé ajuda a concretar la bella síntesi escultòrica. I aquesta patina l'abandonen els imatgers per abocar-se decididament a l'escultura de superfície mate, avellutadament eixuta. Aquest acabat de la talla policroma aconsegueix unes condicions de verisme que són les que convenen a aquella devoció tèrbola de què parlàvem : les carnacions prenen més qualitat carnal; les vestidures també; l'encarnador d'aquesta nova imatgeria inventa diverses qualitats de matitzat i això li permet d'imitar les qualitats materials dels diferents teixits; accentua el verisme de les nafres, dels blaus i de les ferides que han d'ostentar les imatges dels sants martiritzats fins a donar-los el caient d'escultura patològica; especula plàsticament sobre la representació de les llàgrimes, de les ganyotes de dolor, sobre el patètic i l'espasme reflectit en la fesomia, sobre la morbidesa de les carns i la llangor de les mirades, i així aconsegueix una escultura gairebé profana, sovint diabòlica, la qual deixa molt enrera aquell deliqüescent deliciós somrís de la cèlebre Santa Teresa esculpida pel cavaller Bernini que tant féu i farà parlar. Els imatgers catalans anaren fent preponderar aquest sentimentalisme equívoc en llurs obres, per manera que les més indispensables valors escultòriques anaven de mica en mica esvaint-se i l'imatgeria religiosa catalana corria a convertir-se en un gènere ambigu i baix, que no hauria trigat a

confondre's en la condició de l'escultura de *figures de cera*.

Avui dia, afortunadament, hi ha una reacció en l'ofici d'imatger que permet d'augurar una resurrecció del bon art de la talla religiosa. El mot *resurrecció* potser no escau tan bé com el de rehabilitació, si tenim en compte que la bona imatgeria catalana mai no morí: si bé en el pitjor moment l'escultura policroma religiosa més carrinclona abundà d'una manera alarmant, sempre existí a Catalunya un bon nucli d'artistes pudorosos, de tota categoria, que no transigiren amb la concepció vulgar d'aquesta art: els Vallmitjana, sobretot, Francesc Bellver, Marià Benlliure, Manuel Fuxà, Josep Bover, Felip Farinós, Josep Llimona, Joan Figueres, Lluís Gilabert, Antoni Marzo, Rossend Nobas, Manuel Oms, Ramon Padró, Eduard Pagès, Francesc Pagès, Andreu Mou, Modest Pastor, Joan Roig i Soler, Joan Samsó, Ricard Sòria, Ramon Subirat, Jeroni Sunyol, Domènec Talarn, F. Tomàs Rotget, Manuel Vilar i d'altres, alternaren més o menys abundantment la imatgeria de talla amb l'estatuària, sense denigrar aquella amb les indecorositats d'aquell tan baix sentimentalisme que dominava gairebé absolutament i que encara avui domina en gran manera.

També alguns dels escultors completament especialitzats en la imatgeria religiosa tingueren moments pudorosos, en els quals pogueren fer preponderar llur talent escultòric, tot relegant les valors de sentimentalisme: això ho comprovarem en la bella imatge de Verge jacent que eixí de la

botiga *La Milagrosa,* la qual imatge reproduïm. Joan Flotats i altres imatgers tingueren també de tant en tant moments feliços, que acrediten aquest gènere a Catalunya.

Seria molt interessant una monografia de la bona escultura policroma tallada en fusta, la que durant el segle XIX produïren els escultors d'imatges religioses a València i a Catalunya. Una obra així permetria de posar de relleu per mitjà de les reproduccions, una infinitat d'obres admirablement belles i que ara resten ocultes en la foscor de les esglésies, completament desconsiderades i voluntàriament ignorades per raó del desprestigi que la ufanosa branca sentimentalista de l'escultura religiosa infligí a tota l'espècie. Hi ha en les esglésies de Barcelona i de tot Catalunya vertaders tresors d'escultura tallada policroma que no deuen continuar essent ignorats. D'aquesta mena d'escultura catalana bona n'hi deu haver també arreu d'Espanya; i qui sap si entremig dels centenars d'imatges catalanes que anaren a remollir la devoció dels catòlics d'Ultramar se'n troben també algunes de bona qualitat.

§ 45. Els artistes de l'escultura monumental que produí l'Exposició Universal foren nombrosos i de qualitat. Alguns, com per exemple, els Llimona, Blay, Benlliure, Sunyol, etc. alternaren, com llurs antecessors i mestres, l'escultura monumental amb l'escultura més pura, la que podríem anomenar escultura de museu o de col·lecció. Sinó que, així com els escultors de l'època dels Vallmitjana i d'En Nobas produïen gairebé tota aques-

ta escultura de col·lecció en matèria pobra, l'argila cuita lleugerament al forn del gerrer o l'esmaltada que cou el ceramista, els bons escultors la fan ara de marbre i bronze; escultura assaonada, treballada i sentida sense les preocupacions d'efectisme i teatralitat a les quals estarà poc o molt subjecta, potser sempre, l'escultura monumental.

L'Exposició Universal tingué, entre altres virtuts, la de posar al món una quantitat sobrant d'escultors i d'altres artistes que, una vegada acabada l'Exposició, ja sense ocupació, estigueren obligats a viure de l'art, compel·lits a col·locar la llur producció i, per tant, a eixemplar la vida artística catalana. És el que passà arreu del món artístic : l'erecció d'un gran edifici o d'una obra de més empenta que la permesa per les possibilitats locals, en engendrar l'escreix d'artistes que li cal a la empresa en qüestió posa al món una quantitat de talents que han de viure, els quals per la llur banda engendraran un públic, unes necessitats d'art que eixamplaran la cultura general del país. És el que succeí a Atenes amb l'erecció del Parthenon, a la Roma papal amb la construcció de l'església de Sant Pere, a París amb les seves Exposicions Universals, ara mateix a Stockolm amb l'erecció del seu grandiós palau municipal. El formidable èxit aconseguit suara en l'Exposició Internacional de les Arts Decoratives, de París, per la petita i gairebé ignorada nació sueca es degut a les indústries d'art que sorgiren de la legió d'artistes i artífex que calgué formar per a l'erecció i ornamentació d'aquella enorme fàbri-

ca[1], artistes que, en acabar l'obra col·lectiva, es trobaren desvagats i en possessió d'un gust i d'una experiència que tots el ciutadans suecs comprengueren que no devia perdre's.

Aquesta generació d'escultors catalans que en l'any de la nostra Exposició debutava, és la que després esculpeix les grans i nombroses obres monumentals que fan tan fecunde el darrer quart del segle XIX. Aquests escultors, quan no produeixen escultura per a col·leccions i salons, produeixen les grans masses escultòriques que decoren les places i avingudes de les ciutats modernes d'Espanya i Amèrica i els mausoleus hiperbòlics que s'aixequen en l'interior de les esglésies i en les necròpolis de les grans urbs, les façanes dels ministeris i dels palaus públics i privats, les *machines* abracadabrants que commemoren totes les mitjanies i totes les gestes catastròfiques amb davassalls d'escultura indescriptibles. És l'apoteosi de l'escultura ditiràmbica i del retoricisme artístic, l'hora del churriguerrisme aplicat a l'escultura realista. Els mestres d'aquest gènere huracanat, multitudinari i declamatori són Querol i Benlliure. L'escultura monumental de tots dos sembla que pretengui més aviat eixordar que admirar; més aviat espaterrar que delectar: l'habilidositat predomina sobre l'habilitat; la fuga sobre l'espontaneïtat; el bonic sobre el bell; la composició amorfa sobre l'estructura. Això no vol dir que

(1) L'obra del palau municipal de Stockolm comença en 1911 i acaba en 1923.

aquests artistes no siguin interessants. Sovint en aquells esvalotats raïms de figures i d'emblemes de mediocre valor es destaquen fragments valuosos, d'escultura de gran empenta i molt consistent. Més sovint encara aquests artistes produeixen obres admirables en l'escultura de col·lecció. Benlliure té el monument al general Martínez Campos, erigit a Madrid, en els jardins del Retiro, el qual és una obra mestra, exempta dels defectes propis de l'escultura susdita; és veritat, però, que aquesta obra ja és del segle XX. Però, en l'escultura de col·lecció Benlliure ha produït, ja en el segle XIX, obres de molta importància, particularment estàtues o retrats de nins en la primera infància, generalment nusos i tallats en marbre, obres que gairebé sempre delecten i es fan estimar com escultura de Museu. També ha produït bona escultura costumista, estatuetes i animals en bronze que acrediten l'escultor.

Aquesta gràcia sòlida i massissa, aquesta gràcia gràvida del monument a Martínez Campos l'aconseguiren sistemàticament, ja en el segle XIX, àdhuc en l'escultura monumental commemorativa, que és la més melodramàtica i ampulosa, els escultors Blay, Sunyol, Fuxà i Llimona. Per aquest motiu, i potser per raó d'una major sensibilitat plàstica, aquests darrers grans escultors del segle XIX, per bé que menys brillants, produeixen obra més sòlida. Justament aquesta brillantor dels Benlliure i Querol haurà d'ésser aviat el principal element de descrèdit de la llur escultura.

Fig. 41. — Arístides Maillol

Pedra.—Cl. A. Maillol

Fig. 42. — Joaquim Claret

Pedra.—Cementiri de Torelló.—Cl. J. Claret

Fig. 43. — Josep Clarà

Guix—Cl. J. Clarà

VII

PREDOMINI DE L'ESCULTURA VALENCIANA I CATALANA EN LES TERRES IBERIQUES DURANT ELS SEGLES XIX I XX

§ 46. El fet d'aquest predomini. § 47. Testimonis d'historiadors i crítics no catalans.

§ 46 ¿Serà possible demostrar l'hegemonia catalano-valenciana en l'art subtil i complexe de l'escultura? L'hegemonia comercial i industrial dels catalans és un fet que no necessita defensa ni comprovació; potser també sigui efectiva la nostra hegemonia marítima, encara que la nostra activitat en aquesta direcció no sigui tan desenrotllada com podria ésser; les ciències, la imprenta, la pintura, les arts aplicades en general, són activitats intellectuals catalanes que de fa anys van

al davant de les activitats semblants peninsulars; però mai ningú no hauria dit que l'escultura catalana també predominés. Hom tenia la impressió que la nostra escultura estava més aviat endarrerida o somnolent; que en aquesta branca tan important de les arts Catalunya no podia distingir-se. ¿Per què crèiem això, si les obres i els homes estaven davant dels nostres ulls per a garantir-nos el contrari? Potser perquè no n'havíem fet el destriament? ¿Potser perquè la superabundància de monuments escultòrics que Madrid ostenta en temples, parcs, palaus, carrers i places ens havia imposat? Sigui com vulgui, el cas és que en parlar de l'avenç artístic de Catalunya hom es referia a diverses branques de l'art, però amb exclusió implícita de l'escultura. Mai s'havia acudit a ningú de ponderar, no ja la preponderància de l'escultura catalana, sinó ni tan sols la seva importància. I vet ací que ara queda impensadament al descobert la certesa d'aquesta preponderància gairebé absoluta.

Ço que primer s'acut a la ment en fer aquesta constatació és preguntar-se si hom no es deixa emportar per un cert ilˈlusionisme patriotístic, molt explicable en les circumstàncies per què passa actualment la nostra terra, però que la premsa de Madrid ens sol penjar com un vici crònic, com un tartarinisme. ¿No ens hauríem deixat arrossegar per un amor excessiu envers les nostres valors, un amor que ens encengués o que ens pertorbés la visió normal dels objectes? ¿Serà una aparença ço que ens haurà portat a fer una afir-

mació tan insòlita? ¿Podem provar aquesta asserció de la predominància general de l'escultura moderna catalana en terres d'Espanya i Portugal, en terres de les Antilles i de l'Amèrica central i meridional?

Certament, aquesta prova és feta mecànicament amb l'enumeració de les obres, amb l'inventari que es desprèn de la relació de fets artístics. El lector que només estigui mitjanament enterat, i en línies generals tan sols, del panorama de l'escultura monumental i privada que s'enclou en la història de l'art modern de la Península Ibèrica, ja s'adonarà de seguida d'aquesta preponderància en passar la vista pel segon volum de la nostra història de l'escultura catalana moderna. Aquest volum segon, que serà, com dèiem en el pròleg, una història dels nostres escultors, més oviat que una història de la nostra escultura, contindrà una relació, a manera d'inventari, de la producció de cadascun dels nostres nombrosos escultors d'alguna importància, juntament amb la designació, sempre que serà possible, del lloc de destinació d'aquestes obres. En juxtaposar imaginativament aquest inventari d'obres valencianes i catalanes escampades per tan vastes i allunyades terres, a aquell panorama més o menys evocable de l'escultura moderna de les terres d'Ibèria, el lector ja copsarà de seguida, bé que sigui *grosso modo*, quin és el pes d'aquella preponderància, i fins a quin punt de certitud ella pot ésser afirmada.

§ 47. Però hi ha un testimoni més pròxim i més fefaent de la importància dominant que aconsegui

la nostra escultura; aquest fet és el que ens proporciona el testimoni escrit de la gent no catalana, el qual transcriurem literalment a continuació. Ens limitarem a subratllar amb cursiva els noms dels nostres escultors esmentats en els fragments que reproduïm, per tal de facilitar al primer cop d'ull la noció del desequilibri que hi ha entre la producció dels escultors de Catalunya i del regne de València i la dels escultors provinents de tots els altres pobles de la Península Ibèrica.

En la important història de l'escultura madrilenya que publica el Sr. Serrano Fatigati, en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, any 1910, pàg. 158 i 159 (1), diu ço que segueix, i que hom pot aplicar a tota l'escultura espanyola, ja que és a Madrid on l'activitat escultòrica es condensa gairebé exclusivament durant tot el curs del segle XIX :

«*José Ginés*... Alvarez de Cubero, *Damián Campeny* y *José Piquer*..., son figuras de artistas que no pueden dejarse en las sombras de una lista general de los que fueron favorecidos con el mismo título [el d'acadèmic de mèrit de la «Real Academia de San Fernando», de Madrid], ni ser puestos a igual nivel que Capellani, Valeriano Salvatierra, ni otros que trabajaron por los mismos años...»

Això vol dir que entre els quatre escultors de

(1) Aquests estudis del *Boletín* foren editats a part en forma de volum per la mateixa entitat editora del *Boletín*.

primer rengle que registra l'Acadèmia de Sant Ferran, n'hi ha tres de llevantins: dos valencians i un català. Els altres no compten i són uns artistes de segon rengle (Capellani, Valerià Salvatierra i altres).

Segueix dient el Sr. Serrano Fatigati (pàg. 115, any 1911), tot referint-se al moviment escultòric d'anys posteriors:

«Fueron apareciendo... las diferentes personalidades que... habían de colocarse en preferentísimo lugar por su talento...: *Benlliure*, Marinas, *Querol*, *Blay*, acompañados de otros muchos artistas notables...»

És de remarcar que el Sr. Serrano Fatigati no ha fet en l'espai que va de l'època dels Piquer, Campeny i Ginés a l'època que ara historia cap altra recensió de talents d'escultors.

Insistint sobre aquella apoteosi de l'escultura monumental que es produí a tota Espanya i a Ultramar a les darreries del segle XIX, el mateix historiador havia dit el següent (pàg. 114) respecte a l'escultura urbana del modern Madrid:

«La despedida del siglo XIX fué muy brillante en Madrid. En los últimos años de la centuria labró *Mariano Benlliure* las estatuas del Teniente Ruiz, Alvaro de Bazán, General Cassola y Doña María Cristina de Borbón...; hicieron *Suñol* el Colón y Marinas el Velázquez; compuso *Manuel Oms* el grupo de Isabel la Católica que pone límite al Paseo del Hipódromo; salieron las efigies del Marqués del Duero, del Duque de la Victoria, de Pontejos, de *Francisco Piquer* y el busto de Be-

navente de las manos de *Aleu*, de *Gibert*, de *Sanmartí*, de *Alcoberro* y de *Subirat*, y cerró el período en 1900 *Agustín Querol* dando vida en la piedra a la noble personalidad de Claudio Moyano.»

En aquest paràgraf l'historiador madrileny troba nou noms d'artistes catalans i valencians a citar (vuit catalans i un valencià) i un sol escultor de les terres ponentines. En parlar de les tendències realistes de l'escultura d'aquella fi de segle, diu el Sr. Serrano Fatigati :

«*José Montserrat y Portela* inició allí la serie de sus creaciones realistas con «Amor y Trabajo»; y su discípulo *Miguel Oslé* hubo de inspirarse también por hechos de los más comunes en su «A buen hambre no hay pan duro». Varias figuras alegóricas se acomodaron asimismo a las conquistas de las centurias en que estamos, con «La Electricidad», de *José Alcoberro Amorós*, en contraste con otras que trasladaban a muy diversos ambientes, como «El Imperio Romano» de *Antonio Alsina*, el «Fecial» de Antonio Cabrera, el «Abel» de *Agustín Claramunt*, la «Bacante» de Manuel Castaños y la «Aguadora Griega» del Duque de Tovar.»

En aquest paràgraf ens són citats cinc catalans, dos castellans i un tal Antoni Cabrera, del qual mai més no hem sabut res i que no podem assegurar si és castellà, valencià o català.

El criteri artístic del Sr. Serrano Fatigati no sembla molt refinat. Veiem que s'engresca amb artistes declaradament dolents i amb d'altres que

han restat dintre la segurament ingènita obscuritat a la qual Déu els condemna des d'un principi. El Sr. Serrano, però, en fer les recensions i judicis que fins ara havem transcrit, parla guiat per les emocions o commocions que li pervenen de les exposicions *nacionales* que biennalment ja aleshores organitzava l'Estat en la capital d'Espanya. Els escultors d'empenta, els bons i els dolents (perque el tenir empenta no exigeix necessàriament talent), en enviar quelcom a les exposicions nacionals o internacionals confien més en l'efectisme que en la vàlua escultòrica. En aquell temps hom perseguia aferrissadament la medalla; per haver-la hom recorria a tots els mitjans, i aquest de l'efectisme era el més sollicitat pels escultors medallables. Tal escultor no tenia ni un milígram de sensibilitat plàstica, però, coneixent l'art d'impressionar en aquells grans mercats d'escultura, no se'n desfeia, i obtenia un èxit xardós i medalla d'or, la qual cosa equivalia a aconseguir la fama. Tal altre escultor, que era un talent, reservava per a aquestes ocasions les obres més preconcebudament escumejants, més ampulosament buides, per tal de triomfar perentòriament. Tal altre escultor que, ultra el talent, tenia una perfecta honestedat artística, en no recórrer a aquells procediments astuts passava desapercebut en aquella fira de baladrers, tot i ésser el millor dels concurrents. La crítica no és gairebé mai prou experta o serena per saber situar l'enteniment en aquestes grans exposicions de coses exhorbitants. Si ultra això tenim present que la comprensió de

l'escultura és molt més difícil que la comprensió de la pintura i altres arts plàstiques, comprendrem aleshores que el resum que el Sr. Serrano Fatigati ens dóna de les exposicions d'art madrilenyes sigui talment deficient. El Sr. Serrano es refià segurament de la crítica madrilenya contemporània seva en fer el balanç de l'escultura espanyola moderna : aquest balanç reflecteix ben bé l'esperit general de la crítica i del públic madrilenys coetanis d'aquelles exposicions d'art de l'acabament del segle XIX. Que aquests judicis siguin deficients o no en el sentit de ben seleccionar, això em sembla que no ha de pesar gaire en les conseqüències que hom en pot treure. Guiat per aquella crítica, el Sr. Serrano negligeix segurament els noms i l'obra d'alguns bons escultors catalans o valencians, però per la mateixa raó en deu negligir de castellans.

Un darrer paràgraf extret de l'interessant estudi històric del Sr. Serrano Fatigati no farà més que acabar de confirmar la preponderància de l'escultura catalana :

«Entonces aumentó en vigor a la vez lo que se acomodaba a las tradiciones del pasado y lo que comenzaba a alborear cual encarnación del nuevo espíritu. En 1871 conmovía, respectivamente, a las dos grandes escuelas que hay en el fondo de toda actividad humana, el «San Jorge» de *Aleu*, y «Los últimos momentos de un torero en la arena después de una cogida» de *Rosendo Nobas*. Buena estatua la del primero, no excedía ciertamente en mérito, dentro de la imaginería religio-

sa, al grupo de la «Piedad», de *Ricardo Bellver,* y al «San Francisco en éxtasis», de *Juan Samsó,* que le había precedido. La segunda iniciaba, e iniciaba bien, una nueva dirección en su arte».

Aquí són posats com exemple tres catalans i un valencià ja madrilenyitzat, aquest Bellver, fill de valencià, el gran Francesc Bellver.

Un altre cronista d'art madrileny no menys espontani fou el crític F. M. Tubino, el qual en son temps fou tingut per una autoritat. En el seu llibre, que ve a ésser un balanç artístic o recull de ressenyes de les exposicions biennals d'art celebrades a Madrid, en referir-se a l'Exposició de l'any 1871 esmenta els noms de cinc escultors portuguesos : Almeida, Fonseca, Roza, Nunes i Bastos; els de dos italians : Pelli i Barraghi; els de sis castellans : Martín, Lozano, Aguirre, Gómez, Garamendi i Aroca. Els tres darrers hom no pot ben assegurar si Tubino els dóna com a espanyols, o bé com a italians o portuguesos. Per fi cita els noms de vuit escultors de llengua catalana : Nobas, Aleu, Moltó, Subirà, Bellver, Alcoverro, Codina y Serra. Hom no pot saber si el nom d'aquests Bellver és el d'algun dels darrers Bellver ja naturalitzats a Castella, o bé si es tracta d'algun dels Bellver declaradament valencians. El Sr. Tubino, però, dedica als catalans vuit planes entusiastes, particularment relatives a Rossend Nobas (que ell anomena Novás) i als Valimitjana, de l'absència dels quals es plany. En canvi, solament dedica una pàgina i mitja de prosa ano

dina als escultors castellans, portuguesos i italians, tots plegats [1].

En acabar Passavant la seva ràpida descripció de l'art espanyol [2], escriu :

«De correcto dibujo académico son las estatuas del monumento erigido en el Prado en honor de los mártires de la libertad española fusilados por Murat en 2 de mayo de 1813 [3]. De los escultores españoles más distinguidos de nuestro tiempo [4] fué Don José Alvarez, muerto recientemente, quien siguió en Roma la dirección de Canova aunque con más energía : cuan poco se siente ahora la necesidad de ocupar escultores distinguidos se prueba porque al presente no se encuentra, ni aun en Madrid, un escultor de renombre.»

Es ben bé aquell moment crític, en el qual Catalunya comença de desensopir-se i de produir escultura bona i en abundor.

El traductor de Passavant, Claudi Boutelou, posa a aquest paràgraf pessimista el següent comentari, que vol ésser atenuant :

«Después del tiempo en que escribió Passavant se ha cultivado con éxito la escultura en España, y hoy [any 1877] tenemos, tanto en Madrid como en otras ciudades, escultores de verdadero méri-

(1) C. M. Tubino : *El arte y los artistas contemporáneos en la Península.*

(2) *El Arte Cristiano en España,* pp. 146, 147.

(3) Es refereix a l'obelisc del Dos de Maig.

(4) Passavant escriu la seva obreta l'any 1852, en tornar del seu viatge d'Espanya. La traducció castellana és de 1877.

to. Puede decirse respecto a las Bellas Artes... que en nuestro país hubo un renacimiento artístico desde que se inauguraron las Exposiciones nacionales [1], y el impulso dado entonces produjo rapidísimos y notables progresos. El verano pasado tuve el gusto de visitar en Barcelona el estudio de los hermanos Vallmitjana, escultores de superior mérito, cuyos nombres son respetados en España y fuera de ella y, allí tuve ocasión de ver muchas obras importantes».

Boutelou no podria argüir contra la desoladora afirmació final del seu autor l'art escultòric que en el seu temps, vint i cinc anys després de la publicació del llibre de Passavant, floriria a Madrid, i en conseqüència, recorre a l'escultura catalana. Mr. Boutelou *prend son bien où il le trouve*. A la fi del llibre, el traductor afegeix al text de Passavant, en forma d'apèndix, una relació sucinta dels avenços fets per l'art espanyol d'ençà que ens el deixà el viatger alemany fins a 1877 (data de la traducció). Boutelou hi fa una ràpida ressenya de la pintura espanyola del seu temps, elogiant com es mereix aquella plèiade de pintors romàntics castellans que bé podríem anomenar la segona escola de Madrid. Boutelou, però, barreja les escoles catalana i castellana i posa Fortuny com a «cap reconegut de la novíssima escola espanyola»:

«... genio portentoso para la pintura, entera-

(1) La primera d'aquestes exposicions nacionals de Belles Arts, celebrades en Madrid es celebrà l'any 1856.

mente original y dotado de facultades extraordinarias...»

La descripció i elogi de la pintura espanyola contemporània seva s'emporta la major part del lloc en aquest apèndix, probablement perquè a Madrid la pintura és molt més conreada que l'escultura, la qual cosa no succeeix a Barcelona, on la pintura i l'escultura deuen equiparar-se. Al cap d'avall l'apèndix ens parlarà breument dels avenços d'aquesta art plàstica :

«La pintura es el arte predilecto de nuestro tiempo, mientras la escultura entra por menos en la época presente, pero como no puede dejar de suceder cuando en un país progresa el arte, cada una de las artes particulares también adelanta en su peculiar esfera y el observador descubre siempre relación, en muchos conceptos, entre todas. Los nombres de Pagniuci, *Suñol, Figueras, Bellver, Vallmitjana* y de otros muchos prueban que la escultura no ha permanecido estacionaria entre nosotros. La estatua del Dante de Suñol es una obra de verdadero mérito; Pagniuci... aunque murió siendo todavía joven ha dejado bastantes obras... El estudio de los Vallmitjana en Barcelona es muy digno de visitarse; el verano pasado tuvimos el gusto de estar en él y allí es donde puede formarse cabal juicio del talento... En la actualidad llama justamente la atención D. Ricardo Bellver... que se ha colocado a grande altura...

»Las ciudades de España en que más se cultiva la pintura son Madrid, Barcelona y Valencia...»

En aquests paràgrafs es manifesta la percepció

que, de manera més o menys conscient, té Boutelou de la predominància que ja aleshores aconsegueix l'escultura catalano-valenciana.

Ni en temps de Passavant ni en temps de Boutelou els madrilenys no produïen probablement més enllà del deu per cent de la bona escultura de tota Espanya, i els valencians i catalans produïen potser el percentatge restant, però, com que bona part d'aquest percentatge s'elaborava a Madrid i una major part encara hi era exhibida, vet'aquí que el miratge de la preeminència escultòrica de Madrid venia a completar-se i a arrelar en la percepció de Boutelou i de tot altre madrileny que s'aturés a considerar l'escultura d'aleshores. Granada, Sevilla, Saragossa, particularment Múrcia, potser haurien tingut dret a considerar-se ciutats més fecundes en escultura que no pas Madrid. Els grans escultors Álvarez i Ponzano eren saragossans.

Un altre testimoni de la preponderància escultòrica catalana és el que es desprèn del darrer capítol del llibre de l'historiador d'art francès Mr. Paul Lafond[1]. Per abreujar, en donarem només el sumari: ell sol ja és prou explícit:

«Froideur et manque de caractère de la sculpture au commencement du XIXe siècle. — José Álvarez.—La Sculpture patriotique.—Ramon Barba, *Antonio Solá*, les *Bellver*, *Gerónimo Suñol*, *José Piquer*, les *Vallmitjana*.—Autres sculpteurs.—Tendances naturalistes de la sculpture de la der-

(1) *La Sculpture Espagnole.*

nière partie du XIXe siècle et du commencement du XXe. — *Mariano Benlliure, José Alcoberro,* José de Gandarias, *Agustín Querol,* Aniceto Marinas, *Miguel Blay,* Arturo Mélida, *Rafael Atché,* les frères *Oslé.*—Autres sculpteurs.»

Un altre cèlebre crític d'art francès, Mr. Gustave Geffroy, en parlar de l'aportació que els escultors espanyols feren a l'Exposició Universal de París, en l'any 1900, diu:

«En Espagne, il y a les bustes de *Mr. Querol y Subirats,* les moll es «Vertus Théologales» de *Mr. Blay y Fábrega,* un enfant de chœur en bronze, de *Mr. Fuxa y Léal,* puis nombre de sujets anecdotiques, et enfin un artiste tout à fait interessant, *Mr. Benlliure y Gil,* expose une très belle statue du romancier populaire Trueba, des bustes d'une facture pittoresque et solide...» (1).

El Sr. Gustave Geffroy segueix enumerant altres obres de Benlliure, de qui fa un calurós elogi, i passa a parlar dels artistes portuguesos sense esmentar un sol escultor de llengua castellana.

En les descripcions dels Salons d'Art de París, de Madrid o d'altres llocs són sempre els escultors catalans i valencians els més freqüentment anomenats i més elogiats.

Karl Woermann (2) parla de l'escultura espanyola durant els temps moderns i del que diu resta de ben palesada la superioritat numèrica i qua-

(1) *La Vie Artistique,* vol. VII
(2) *Historia del arte,* vol. VI, pàg. 296 i seg.

litativa dels escultors catalans i valencians. El crític d'art Manuel Abril, en un apèndix a la Història de l'art de Woermann[1], aconsegueix disminuir aquell desnivell entre els llevantins i els castellans que Woermann havia constatat, i aleshores, a força de citar escultors de llengua castellana de tota categoria, arriba a donar un total de 37 noms de «grans» escultors de llengua castellana per 43 de llengua catalana.

Avui dia l'escultura catalana segueix ocupant les mateixes posicions. Als grans mestres catalans del segle XIX tal vegada trobaríem un parió en el portuguès Teixeira Lopes. L'escultura castellana més escarrassadament bombejada està molt per dessota d'aquest artista d'Oporto. Aquesta preponderància dels valencians i catalans en l'escultura de la Península es sosté durant el segle actual com ja es sostingué en el XIX i probablement durant en el XVIII. Del poc que sabem de la nostra escultura setcentista es desprèn que així com durant la segona meitat del segle XIX i el que va de la centúria actual els catalans sobrepassen als valencians, durant el segle XVIII són aquests els qui més es signifiquen.

Si agafem els catàlegs d'exposicions d'art modern espanyol a l'estranger, o bé els catàlegs estrangers de les exposicions internacionals d'art, hi constatarem sempre la preponderància de l'escultura catalana, i alguna vegada de manera tan pronunciada que gairebé es pot dir que absorbeix el

(1) *Ibid.*, 667 i seg.

predomini absolut. Així s'esdevingué en l'Exposició Universal i Internacional de Brusselles de 1910, on de tretze escultors que hi figuren en la secció espanyola, dotze són catalans i valencians; aquests són els artistes: Alsina, Atché, Blay, Benlliure, Canalias, Clarà, Llimona, Montserrat, L. Oslé, M. Oslé, Otero i Smith. El que fa tretze és un tal Víctor Moré, resident a Brusselles, del qual no sabem si és valencià, català o castellà.

Fig. 44. — Enric Casanovas

Fotografia de Casanovas

Fig. 45. — Josep Capuz

Bronze — cl. J. Capuz

Fig. 46. — Pau Gargallo
Bronze.—Col. J. Barbey.—Cl. P. Gargallo

Fig. 47. — Josep Dunyac
Bronze.—Col. i cl. L. Plandiura

VIII

EL SEGLE XX

§ 48. La petita escultura per a museus, salons i col·leccions. § 49. Desaparició de l'escultura de terra cuita. § 50. El col·leccionisme. § 51. Josep Llimona. § 52. Jeroni Sunyol. § 53. Miquel Blay. § 54. Eusebi Arnau. § 55. Arístides Maillol, § 56 Gustau Violet. § 57. Josep Capuz. § 58. Josep Clarà. § 59. Joaquim Claret. § 60. Els germans Oslé. § 61. Carles Mani. § 62. Enric Casanoves. § 63. Pau Gargallo. § 64. Dionís Renart. § 65. Josep Dunyac. § 66. Ramon Guimó § 67. Conclusió.

§ 48. L'escultura catalana del segle XIX havia estat principalment de caràcter monumental, escultura aplicada a l'arquitectura, escultura urbanista, commemorativa- adés en places públiques, en carrers, passeigs i jardins, adés en cementiris—, i també escultura decorativa de caràcter jardinista o urbanista. La petita escultura per a museus i col·leccions era escassa, i la major part

de les vegades era cuita en l'argila original; aquesta fràgil i pobreta argila era la matèria definitiva en el qual perduraven aquestes obres de la petita escultura. De vegades hom arribava a produir algun bust-retrat en marbre o bronze, algun objecte per a col·leccions, així mateix reproduït en bona matèria difinitiva; però aquests casos eren pocs: l'argila cuita predominava en aquest gènere selecte que anomenem petita escultura, el qual ha donat obres tant o més grandioses que el de l'escultura monumental. L'escultura de col·leccionisme i de museu produïda en bronze o marbre anà essent més abundosa a mesura que s'acostava la fi del segle. En començar el segle XX l'escultura de terra cuita havia desaparegut gairebé del tot : havia passat la moda de l'escultura de terra cuita arquitectural i de col·leccionisme; havia també desaparegut una mica la gasiveria que feia emprar l'argila enfornada en lloc dels materials de reproducció definitius.

§ 49. La desaparició total de l'escultura de terra cuita és de plànyer, perquè, en l'arquitectura sobretot, féu un paper excel·lent. Hi hagué certament un abús de l'escultura de terra cuita per a col·leccions. Hi havia escultors que l'explotaven industrialment : recolzats en la facilitat de reproducció i en el baix preu del material, alguns escultors feien edicions múltiples d'obres llurs que havien tingut èxit; o bé—i això és el més sensible—projectaven els originals ja en vista de l'èxit popular, ço és, que en lloc d'esculpir segons els dictés el sentiment educat per l'escola, certs es-

cultors contrariaven aquest lliure i elevat impuls que els hauria aconduït a la creació d'obres de bona substància escultòrica per a esclavitzar-lo a les buidors i banalitats del baix gust popular.

Aquests escultors industrialitzats no tenien cap escrúpol mentre podien afalagar el mal gust plebeu i fer-se una extensa clientela: desaprenien les dificultats vençudes de l'ofici, menyspreuaven de bon grat l'alt estil i el barataven amb cert estil pintoresc i amb cert anecdotisme; el barataven ad huc amb l'anecdotisme d'actualitat, també amb la baixa complaença etnicista dels diversos mercats que els escultors procuraven conquistar. Per això aquesta mena d'escultura esdevingué tant o més exportable que la imatgeria religiosa. Un Querol haurà aconseguit industrialitzar l'art de la gran escultura i exportar a dotzenes els mes voluminosos monuments de marbre i bronze. Per què, doncs, un modest escultor de terres cuites no exportaria a centenars els bustos de *toreros* o de gitanes, els retrats de polítics o d'oradors momentàniament popularitzats, els *pierrots* i *pierrettes* que hom emprarà a parelles per a guarnir la calaixera, els caps de cèrvol enramats que, ben policromats, serviran de graciosa bastonera en els rebedors de les cases menestrals, i en fi, tota mena d'escultura barata que pugui imitar la terra cuita de peces úniques o de curt tiratge que els rics col·leccionaven? Potser aquesta popularitat de la terra cuita emmotllada a llargs tiratges, al cap d'avall fóra d'idèntica qualitat artística a la de tiratge restringit, la qual cosa faria avorrir a la

gent d'upa aquest gènere que il·lustraren tan genialment els mestres més fins del segle XVIIIè francès [1], i d'aquí la seva decadència i desaparició.

§ 50. El segle XX se'ns presenta, doncs, pròdig d'escultura petita de marbre i bronze, i, en canvi, avar d'escultura de terra cuita; això vol dir que ha arribat el temps del gran col·leccionisme d'art modern. L'antiguitat i la Renaixença italiana havien col·leccionat art contemporani. Els homes dels temps moderns no s'havien decidit encara a estimar i avalorar l'art contemporani llur.

Els pintors i escultors es dedicaven, d'una banda, a produir grans teles històriques, grans *machines* escenogràfiques, grans monuments de pedra i de bronze per a les places i els jardins, per als museus, esglésies i palaus; d'altra banda, els artistes que no podien atènyer aquestes altures del gran art, dedicaven llurs talents a l'art aplicat: eren gravadors, il·lustradors, escultors de bibeloteria pràctica; feien ventalls, miniatures, tapissos, pintes i tabaqueres; gravaven planxes d'acer o

(1) En un moment de molta voga de l'escultura de terra cuita hom arribà a produir, a mes baix preu encara, una falsificació: una escultura editada, també a llargs tiratges, en guix, i recobrint després la blancor cridanera del guix amb una capa d'*engalba* roja, ço és, de pintura produïda amb el fang aclarit en aigua. D'aquí pervindrien després els assaigs de diversificació d'aquesta capa falsificadora; per manera que, després d'imitar el fang cuit, hom imità el bronze, el vori, la noguera, l'or i l'argent, i fins el ferro colat, tot a base de guix. Avui dia el mercat barceloní d'escultura de saló està infestat d'aquestes miserables imitacions fetes amb guix endurit mitjançant l'aiguacuit; i les botigues on això és venut no se n'amaguen, sinó que ho ostenten en els llocs més visibles, i molta gent adinerada no vacil·la gens en adquirir-ho com si es tractés de cosa bona.

d'aram o bé gemmes i medalles, pintaven ceràmica, etc. etc. Si per un etzar alguna rara persona de gust refinat es posava a col·leccionar objectes d'art petit, era aquest art aplicat o bé l'art pur de petita dimensió, d'aquells temps ja ben dats i beneïts, aquell art pur que tenia, amb la sanció dels anys, la valor arqueològica de cosa rara i per tant digna d'ésser posseïda per l'aristocràcia del gust.

Això és probablement una llei natural de la civilització. Els romans col·leccionaren els vasos arcaics dels terrissers de Corint, les *necrocorinthia*, o bé l'escultura arcaica de la Grècia del segle VI ab. de J.-C.; i aquests objectes els col·leccionaren primer que els objectes d'art contemporani. Quan s'esgotà l'stok de *necrocorinthia* i d'escultura grega arcaica, fou quan els romans s'adonaren de la bellesa del bon art de llur temps. Això passà també en temps del Renaixement. Aleshores el col·leccionisme començà per les medalles i monedes gregues i romanes, pels marbres, pels gerros de terrissa pintada grega i de terrissa aretina i per les gemmes greco-romanes. Quan aquesta matèria de col·leccionisme esdevingué escassa fou quan començà el vertader col·leccionisme italià, quan els pintors i escultors del Renaixement foren sol·licitats per a la producció de petites taules, de petits bronzes i de petits marbres, de llibres ricament miniaturats, de tapissos, de ceràmica, d'orfebreria i altre art contemporani.

Així mateix, el col·leccionisme modern que es limitava a perllongar el col·leccionisme d'obres de

l'antiguitat greco-romana, del goticisme i sobretot del Renaixement, obrí els ulls a l'art renaixent dels artistes contemporanis i, tot embadalint-s'hi, començà a reclamar-li més petites dimensions que les de les estàtues de la via pública, i el sol·licità per a delectació personal de cada aristòcrata o de cada industrial enriquit que en sentia fretura. Aquest fenòmen s'ha produït modernament a tot arreu, però a Catalunya ha tingut lloc més tardanament i més sobtadament. En les terres estrangeres de gran cultura ininterrompuda, com a França i Anglaterra, el col·leccionisme de l'art contemporani ha estat en cada època més o menys actiu, no s'ha interromput mai; en l'època moderna, amb la multiplicació de fortunes que provocà el maquinisme, el col·leccionisme tingué arreu l'increment que experimentaren totes les activitats artístiques i sumptuàries; i per això pot ésser considerada també època d'acreixement i d'intensificació del col·leccionisme, època sobtadament més propícia que les anteriors al conreu de l'art pur de petit tamany. No solament els grans potentats i la selecció de la noblesa de sang són ara gent col·leccionadora d'art, sinó que fins i tot la menestralia produeix de tant en tant el col·leccionista que a força d'estalvis i de flaire arriba a idealitzar la seva vida amb la fruïció d'una bona col·lecció d'art, seleccionada pel propi gust.

En l'escultura, com en la pintura, el col·leccionisme ha estat el gran esdeveniment que ha permès l'eclosió de l'art més pur i dens que mai s'hagi produït. En pintura mai no havien vist les genera-

cions anteriors als temps moderns obres tan profundes com les que ens ha donat l'art francès més selecte. És per a creure que el gran enigma cordial i intel·lectual que sempre ha presidit en els afanys de la humanitat, el problema del coneixement, hagi començat a ésser aclarit per obra i gràcia dels pintors: mai les formes de l'objectivació no havien cristal·litzat de faisó tan intel·ligent i alhora tan intuïtiva; mai no havien estat tan persuasives com les que ens ofereixen els mestres holandesos del segle XVII, els francesos de la fi del XVIII i l'*élite* de pintors francesos que recorre tot el segle XIX, particularment els mestres impressionistes i els bons pintors francesos que en deriven. A l'escultura li ha succeït quelcom per l'estil: en poder eixir de la seva clàssica funció social on tantes meravelles havia produït, sovint de valor més aviat decoratiu, dramàtic o èpic més que no pas purament plàstic, l'escultura petita ha pogut abocar totes les pures valors de plasticitat a la configuració d'aquests petits temes, d'aquestes composicions portàtils. I així alliberada de les seves funcions socials i decoratives, la petita escultura moderna ha pogut produir art tan desinteressat, moltes vegades tan intens i perfecte, com el de la gran i petita estatuària grega, en la qual les valors sociològiques eren secundàries o donades per torna, i en la qual la commemorativitat, la glorificació, eren sovint més aviat un pretext que una necessitat; aquella escultura grega que en ella mateixa, a part de la utilitat o del decorativisme, era art pur i desinteressat, una valor eterna,

el mateix en son lloc i en son temps que fora de lloc i d'època, el mateix en el tot que en el fragment.

L'escultura catalana que, tot i ésser tan jove, tan recentment rejovenida, havia donat ja tantes i tan belles proves de la seva fecunditat, no podia pas substreure's, encara que ho hagués volgut, a aquesta fertilíssima llei de renovació que des de París, moderna Atenes, fluïa per tot el món culte. I així fou que, sense abandonar la gran escultura monumental, els nostres escultors es mostraren aviat, en entrar el segle XX, tan sensibles com els francesos en el conreu d'aquesta condensada petita escultura, destinada als museus, salons i col·leccions particulars.

§ 51. Josep Llimona, amb la meitat del seu esperit en el segle XIX i l'altra meitat en el segle XX, és un dels nostres escultors que ha sabut amb més gràcia i talent ésser admirat per les dues èpoques; és també un dels pocs escultors que ha sabut alternar els dos gèneres: l'art gran escenogràfic, imposant i de vastes síntesis, amb l'art de petit tamany, més dens i suculent, més delectador dintre els tamanys més limitats. Carpeaux primer, Rodin després, Bartolomé per fi, semblen haver pastat la personalitat de Josep Llimona.

§ 52. Així mateix, Miquel Blay i sobretot Jeroni Sunyol, aquest darrer almenys en tant que precursor d'aquest gènere petit. Sunyol sentí sempre la gran escultura monumental i hi reeixí admirablement, però també, quan encara ningú no hi pensava, ja produïa obres d'aquest art de petit ta-

many que encara ens meravellen i que seran de tots els temps. La seva estatueta del Dant, obrada en l'any 1854 serà una escultura exemplar al través de tots els períodes, de totes les modes i tendències. En aquells dies tan llunyans, o que per a l'escultura catalana són molt remots en el passat, Sunyol produí altres coses belles i atapeïdes d'intenció dintre tamanys més petits que el del Dant. L'art de Sunyol encara està per estimar. El dia que hom s'hi endinsi hi descobrirà belleses incomptables, d'aquelles que només pot expressar l'escultura. Perquè Sunyol arriba a donar alguna vegada a l'escultura monumental i commemorativa de tema més vulgar tota la bellesa i tota la intensitat de l'art pur, de la millor escultura petita, bona part de la grandesa del millor art grec. Un exemple colpidor d'això és l'estàtua de Josep de Salamanca que orna una de les places de Madrid: un senyor banal, vestit de levita, en simple actitud dreta d'home que us parla. No crec pas que l'estatuària francesa posseeixi una escultura tan commovedorament bella com aquesta efígie del Marquès de Salamanca.

§ 53. Miquel Blay és l'escultor realista per excel·lència; escultor realista en la més elevada acepció del mot; realisme sense estilització i sense vulgaritat, a la manera de Carpeaux. En aquest sentit d'estricte plasmador és potser el més fort dels escultors moderns de la vessant Sud del Pirineu.

§ 54. Eusebi Arnau és un altre escultor admirable, del qual hom no ha fet tot el cas que es me-

reix; és del gènere d'aquests escultors que, com el gran Dalou, saben acumular la vida i l'estil dintre les figures que esculpeixen. El seu art oscil·la potser entre el d'En Blay i el d'En Sunyol, amb una certa oportuna concisió d'alta escola que no posseeix Blay i d'altra banda amb una constant virtut de les arestes vives i oportunes alternant amb els altres accents plàstics més rodons que Sunyol només posseïa en els seus millors moments.

§ 55. El mestre, però, dels escultors catalans de finals del segle XIX i principis del XX és inqüestionablement Arístides Maillol, el català del Rosselló que tot el món coneix i admira i que sempre més serà admirat. Però alhora, Maillol pot ésser considerat com el cap de les millors escoles modernes. Fou ell qui inicià a França un moviment d'atenció i d'admiració cap a l'escultura grega arcaica, cap a aquella plenitud que ateny l'art hel·lènic vers la segona meitat del segle VI ab. J.-C. i que per a molts esperits és més eloqüent que la plenitud fidienca, que el succeirà a manera de complementació i perfecció. L'escultura hel·lènica d'aquell fecunde segle VI posseeix una concisió, un bon sentit en la descripció, una retenció en el detall, un do de síntesi, que l'art escultòric no retrobarà fins al segle XIIIè francès. Nosaltres no sabríem pas decidir-nos entre l'escultura grega del segle VI i la millor del V ab. J.-C. Maillol es decidí per la més simple, la més ingènua, i fundà la nova escola quelcom arcaïtzant que segueixen darrera d'ell els més ferms escultors de França i de tot arreu : Maillol ha donat un estil i una estètica a l'escultura del seu temps.

Un tal arcaïsme proporciona a la moderna escultura una simplicitat que afavoreix la manifestació, per síntesi, de tot ço que de vital ha d'expressar i atorga a les figures i a les composicions un ritme solemne, tranquil i robust que no té descripció. Aquestes virtuts, que són les que generalment avaloren la millor escultura monumental i que, per tant, semblen estar en contradicció amb l'esperit de l'escultura petita. Maillol les ha sabudes adaptar a aquesta més viva estatuària de col·leccionisme, per bé que l'escultor rossellonès potser no ha excel·lit en aquest genere tant com alguns dels seus seguidors. En canvi, ningú no ha sobrepassat en gràcia, vitalitat, noblesa, ritme, força continguda, simplicitat i moltes altres virtuts capdals, l'escultura monumental d'Aristides Maillol.

§ 56. Influït al començament pels grans escultors francesos que van des de David d'Angers fins a Rodin, tocat després un xic de la gràcia d'Aristides Maillol, un altre rossellonès, Gustau Violet, se'ns presenta com una gran figura d'escultor. En l'escultura de terra cuita de gran i petit tamany ja demostrà ésser un escultor d'empenta. En els repujats que ha emprès darrerament damunt gruixuda planxa de coure o de llautó, Violet es col·loca en el primer rengle. Aquestes obres, insòlitament belles, tenen la grandiositat sintètica de la bona escultura monumental i alhora tota la gràcia i la densa vitalitat de la millor escultura de col·lecció. I, en realitat, el mateix valen cadascuna de per si com a peces de museu o de col·lecció

particular, com en la llur qualitat de fragments d'incrustació en alguna gran obra escultòrica de caràcter monumental, tant si hom les apliqués a la decoració monumental arquitectònica d'un interior, sobre fusta, sobre pedra o sobre metall, com si hom les fes conjugar amb la pedra en un monument establert als quatre vents.

§ 57. Entre els valencians, l'escultura moderna ha culminat en l'art de Josep Capuz. Directament o indirectament influït per la concepció escultòrica d'En Maillol, aquest valencià, com Pau Gargallo, ha sabut assimilar i transformar força personalment aquell estil. Res d'essencial no ha perdut la visió plàstica del rossellonès en passar a l'enteniment del valencià. Uns tanteigs i vacillacions al començament (influències de Rodin, del bàrbar arcaïsme modern dels alemanys, del belga Minne), i aviat Josep Capuz troba la direcció que li comana el seu talent i la seva afinada sensibilitat extraordinària. El caràcter de superlatiu que pren aquí el mot «extraordinària» no és cap exageració d'aquelles que la retòrica consent; és el qualificatiu just, perquè en rigor de veritat, la sensibilitat d'aquest escultor és raríssima, una d'aquelles escasses llums intenses que esclaten en una època d'art i que figuren en l'avantguarda dels sis o vuit esclaridors de diverses generacions d'artistes.

§ 58. Durant la segona part de la seva vida artística, Josep Clarà és un satèlit de Rodin. Abans eren totes les tendències del realisme modern les que pastaren el talent de Clarà. Ara recentment

sembla haver estat fortament impressionat per Maillol. L'escultura d'En Clarà resta un xic híbrida entre mig d'aquestes influències, però és en ella mateixa robusta dintre d'una gràcia del millor to, particularment en l'escultura monumental, que és la que millor conrea.

§ 59. Joaquim Claret, que ha estat també fortament impressionat per Maillol, ha sabut tanmateix conservar la seva personalitat sense esborrar mai del tot la petjada del rossellonès. Al revés de Clarà, l'art petit sembla predominar en tots conceptes en l'obra d'En Claret, en l'escultura graciosa dels coroplastes de Myrina i Tanagra, tan sòlidament establerta com la d'aquests, vera escultura de col·leccionisme.

§ 60. Els germans Oslé, fills del segle XX, semblen perllongar en aquest un concepte de l'escultura que florí a les darreries del segle XIX en mans dels Benlliure, Querol, Atché, Reynés i altres, el qual cristal·litzava en un estil aparatosament fugaç i nerviós, però que lluïa aquestes virtuts per mitjà de troballes més aparenceres que substancials. Aquestes virtuts apareixien als ulls dels profans, més impressionants i convincents del que realment eren, però també apareixien més fraudulents i anti-escultòriques del que eren, als ulls dels intelligents. Els artistes i la crítica més honestos i desperts abominaren exageradament aquest estil i pretengueren que ocultava una real nul·litat o insensibilitat escultòrica, ço que no és cert; els principals seguidors d'aquesta tendència efectista són vers escultors, i els germans Oslé no en sòn pas

els més negligibles. Hi ha en l'art dels dos germans Llucià i Manuel una grassa sensualitat d'escultors realistes, un art ferm de la composició, una rotunditat en la dicció que els fa aptes per a l'escultura monumental.

§ 61. Fou en els començaments precisos del s. XX quan es revelà l'art atrevit i insòlit de Carles Mani, esperit revolucionari en l'escultura; En Mani arriba a escandalitzar els més avençats dels nostres escultors i pintors. Potser en l'escultura d'enormes dimensions i de majors ambicions de Carles Mani no hi havia tota l'empenta que l'escultor tarragoní imaginava; però, així i tot, el seu famós grup «Els Degenerats» és una obra importantíssima en la història del nostre art : ella revela l'esperit ardit d'investigació, la recerca estètica, ben original en aquest cas, la qual només és atorgada als pobles profundament artistes, com el poble francès. L'art d'En Mani fou en efecte un avançament de l'*art negre* i d'altres orientacions o desorientacions barbaritzants i puerilitzants que deu anys després de la desaparició d'aquest atrevit escultor tarragoní floriran a París. Carles Mani procedeix d'aquella mateixa generació de pintors i escultors catalans dels inicis de la centúria que produí ençà del Pirineu els Picasso, els Nonell, els Mir, i enllà del Pirineu produïa Arístides Maillol, la pintura *fauve*, Cézanne i Gauguin.

Això és la més brillant executòria de modernitat, d'esperit innovador i de personalitat. L'art que pot envanir-se d'iniciar les recerques encertades o desencertades de l'*art negre,* del cubisme

i d'altres tendències atrevides que han somogut durant tants anys les arts europeres, no és pas un art vulgar. I és de remarcar, de passada, que els artistes nostres tenen, amb la facultat d'especular, la més preciosa encara de discernir. Ni les suggestions de Carles Mani ni les insinuacions de Picasso no han pogut fer escola a Catalunya tan bon punt hom els ha descobert el punt vulnerable, el llautó de l'error. En canvi, arreu del món hem vist les fallàcies d'aquests artistes catalans assimilades entusiàsticament i convertides en l'evangeli de noves escoles, de noves estètiques.

§ 62. Enric Casanoves ha estat, en un principi, un altre èmul de Maillol. Ell, però, ha sabut també sorgir ben personalment dintre aquesta escola greco-arcaïtzant. Potser escauria de trobar en l'escultura d'En Casanoves la influència del francès Josep Bernard. Però no oblidem que aquest francès és un altre influït per Maillol. En quant Bernard es diversifica de Maillol i produeix aquells accents més tallants, aquelles arestes tan sàviament, tan oportunament enclavades en les flonjors i rodoneses dominants, així és com porta la seva part d'influx sobre el sentiment plàstic d'En Casanoves. Aquest gran artista es escultor de matissos i de fragments, més aviat que de conjunts. En l'escultura mitjana, en la talla de testes, en el baix relleu, Casanoves ha encisat a tothom. Ni en l'escultura monumental de grans dimensions ni en la més petita, la de vitrina o de saló burgès, no ha produït encara obres de tanta

empenta com en l'escultura de mitjana grandària i en la de fragments.

§ 63. Pau Gargallo és potser avui, després de Maillol, el més conscient dels nostres escultors com a estratega de l'esperit i de la tècnica escultòrics. No solament ha fet ço que ha volgut amb l'argila i els repujats, sinó que ho ha fet per a expressar coses altament valuoses. De l'escultura en sap totes les necessitats, totes les limitacions, totes les exigències i totes les possibilitats. Dotat d'una sensibilitat i d'una sensualitat escultòriques gens comunes, ha aconseguit purificar aquestes virtuts fonamentals de l'escultor en el foc de les disputes, de les escoles, de totes les estètiques i sub-estètiques que durant aquests vint i tants anys darrers, des de Carles Mani a Carles Lipschitz, han commogut els cenacles avançats de París. Per això, àdhuc quan Gargallo sembla desorientat en una mena de cubisme d'escultura repujada o pastada, apareix fort i essencialment escultor. Les trajectòries artístiques de Pau Gargallo i de Josep Capuz arriben a confluir en un cert moment gairebé sublim, el qual ens sembla el punt àlgid d'ambdues corbes, aquell moment que ens dóna «L'Esclava» de Pau Gargallo i l'obra que també reproduïm de J. Capuz. Seguiran des d'ara paral·leles aquestes dues trajectòries? I, si no, què ens podran oferir de novament sorprenent?

§ 64. No tan inquiet de renovació com Gargallo, potser menys ambiciós, home quiet, excessivament modest i tímid, Dionís Renart se'ns presentà

anys enrera com una de les glòries més pures de l'escultura catalana. D'aleshores ençà, de quan produí el grup «La Soca», en l'any 1918, no li hem vist res més. Renart és un home que treballa molt, però que no exhibeix res. Aquella escultura era simple i alhora pletòrica de la vida biològica i plàstica que informa l'art de Maillol, però sense que els prestigis més aviat literatureses de l'arcaïsme a la moda del dia, s'hi haguessin arrapat. Aquella escultura està tan bé com la millor, però és tan sense continuïtat que hom no gosa dir-ne tot el bé que es mereix.

§ 65. En l'escultura de Josep Dunyac hi ha un eclecticisme de les grans obres que ha produït l'art modern. I aquest eclecticisme és prou encertat i prou admirablement dosificat per a que l'obra tan jove d'aquest escultor ja aparegui com la d'un mestre, quelcom així com un classicisme renovat o com una síntesi de les inquietuds i troballes modernes en l'art de l'escultura. Aquesta síntesi Dunyac l'ha aconseguida perfecta en l'escultura de col·leccionisme o de museu més aviat que en el gran art monumental. Es curiós de remarcar que la síntesi conjuminada per Josep Dunyac ens retorna, amb una joventut i amb una picantor ben del nostre temps, un sentiment de la forma semblant al que veiem en l'escultura grega posterior a Fídias.

§ 66. Gaimó representa avui, bé que fora afrancesat, l'escultura monumental catalana. Cap dels nostres escultors moderns ha aconseguit l'alt estil, l'amplitud de composició i la perfecta adequa-

ció de les grans dimensions exhibides a l'aire lliure com Ricard Guimó. Hi ha en l'art monumentalista de Guimó un cert academisme, un deix d'escultura oficial del començament de segle, que li escau força. Potser hagi arribat l'hora de reconèixer que l'Escola de Belles Arts de París sapigué mantenir la gran tradició escultòrica a l'hora que deixava perdre la millor tradició pictòrica. Per això tenim Guimó per un magnífic academista de la millor Acadèmia.

Les darreres promocions d'escultors destaquen dos noms que aviat, probablement, seran a primer rengle : Josep Viladomat i Joan Rebull.

§ 67. L'escultura catalana moderna fa un bon paper al costat de la francesa, que és avui la de major vàlua. No barataríem pas la nostra escultura moderna per la que produeix, per exemple, l'imperi britànic, ni per la de l'ensuperbida Itàlia, ni per la que produeixen els escultors de la immensa Rússia o dels fastuosos Estats Units d'Amèrica. L'escultura catalana avui com avui es troba en un moment d'esplendor que només té parió amb el que de pocs anysençà experimenta Alemanya, i és força acostat a l'esplendor que de seixanta anysençà ha sabut mantenir la petita Bèlgica. Si hom pogués establir una jerarquia de l'escultura moderna, el primer grau correspondria indubtablement a França, el segon a Bèlgica, el tercer a Alemanya o bé a Catalunya. Això no és fantasia ni megalomania. Ja està quelcom provat en els capítols precedents; potser ho serà

encara més en la exposició dels fets que fara la matèria del volum segon.

La grandesa i la bellesa de l'escultura catalana no és pas d'ara. Ja havem tingut ocasió d'assenyalar la importància que aconseguí tambe en el segle XVIII. Durant el período gòtic la puresa d'estil, la subtilitat i la vida que aconseguí l'escultura d'aquest nostre caríssim recó de món només tenia parió en l'escultura francesa contemporània seva. El dia que hom historiará comparativament la nostra escultura gòtica, així com la nostra escultura barroca — matèries del tot inèdites avui dia —, la gent en restará sorpresa i admirada, i els catalans segurament en tindrem encara més motiu d'orgull que no pas de l'esplendorosa escultura moderna.

Actualment els escultors catalans semblen més abocats a l'escultura del col·leccionisme que a l'escultura monumental. Han mancat grans empreses artístiques que fessin encarrecs d'aquesta mena, i per aquesta raó la nostra escultura monumental semblava morta. Benlliure n'era l'únic continuador a Madrid; Fuxà a Barcelona. Els més joves dels nostres escultors produïen escultura monumental a França: Clarà, Claret i Guimó alternaren enllà del Pirineu aquesta gran escultura amb la del col·leccionisme. Darrerament, Josep Clarà ha començat d'obrir-se mercat en la capital d'Espanya.

Els altres joves escultors catalans que han tingut per atzar ocasió de practicar aquest gènere gran i solemne, no s'hi han mogut amb la desin-

voltura i l'amplitud de gest que cal: els qui més s'han acostat al gran estil, els germans Oslé, no han aconseguit encara la simple i robusta rotunditat que comana el gènere. Ni Clarà, ni els Oslé no han arribat encara a deseixir-se d'una certa desolació com d'imprevista ampliació, ni d'una certa vacil·lació.

És possible que la vinent exposició de Montjuic provoqui una nova florida d'aquesta gran escultura que en el segle passat produí un Venanci Vallmitjana entre altres bons escultors monumentalistes.

Si els escultors catalans de darrera hora no han sobrepassat en el gènere monumental als escultors del segle XIX, en canvi bé els han superat en l'escultura de saló o de col·lecció, la qual l'han produïda més intencionada, més significativa, més saborosa, densa i punyent que les generacions anteriors.

Aquest és, potser, a grans trets, el balanç de l'escultura catalana de la darrera hora.

INDEX ALFABETIC

Abel; § 47.
Abril, Manuel; § 47.
Acadèmia de Belles Arts (Barcelona; § 35.
Acadèmia de Bones Lletres (Barcelona); § 16.
Acadèmia de Ciències Naturals i Arts (Barcelona); § 16.
Acadèmia dels Desconfiats (Barcelona); § 16.
Acadèmia Pontifícia de Sant Lluc (Roma); § 6.
Acadèmia Provincial de Belles Arts (Barcelona); § 12.
Acadèmia de Belles Arts (Madrid); § 26.
Acadèmia de Sant Carles (València); § 10.
Acadèmia de Sant Ferran (Madrid); § 10, 26, 47.
Africa; § 21.
Aguirre; § 47.
Albrador, Pere; § 16.
Alby, comte de; v. Sartine.
Alcahalí, baró de; p. 9.
Alcobaça; § 26.
Alcoberro Amorós, Josep; § 42, 47.
Alcora; p. 10, § 2, 7, 8.
Alegret, Adolfo; p. 9.
Alemanya; § 26, 31, 32, 35, 39, 67.
Aleu, Andreu; § 34, 42, 44, 47.
Alexandria; § 6.
Alfarràs, marquès de; § 19.
Alfons XII, estàtua (Madrid); § 36.
Almeida; § 47.
Alsina, Antonio; § 47.
Alvarez de Cubero; § 47.
Alvarez, José; § 47.
Amadeu I, rei d'Espanya; § 32.
Amadeu, Ramon; § 11, 24, 26, 27, 33.
Amèrica; § 21, 22, 28, 39, 44, 45, 46.
Ample, carrer; § 20.
Angers, David de; § 56.
Anglaterra; § 26, 32, 50.
Antilles; § 28, 46.
Aparicio; § 9, 11, 15.
Aranda, comte de; § 8.
Araujo y Gómez, Fernando; p. 9.
Ariana; § 19.
Arnau, Eusebi; § 43, 54.
Aroca; § 47.
Asia; § 21.
Associació de Pessebristes de Barcelona; § 28.
Associació d'Amics de les Belles Arts (Barcelona); § 16.
Astúries, príncep de; § 26.
Atché, Arturo; § 47, 60.
Ateneo Catalán (Barcelona); § 35.
Atenes; § 45-50.
Ateneu Barcelonès; § 35.
Aveiro; § 26.
Baco; § 19.
Bagutti, Domenico; § 19.
Balears; § 26.
Banc de Barcelona; § 14, 37.
Baratta de Leopoldo, germans; § 21.
Barba, Ramon; § 47.
Barcelona; § 1, *passim*.
Bartholomé; § 51.
Barraghi; § 47.
Barraquer y Roviralta, C.; p. 9.
Barye; § 42.
Bastinos, editor; § 28.
Bastos; § 47.
Batlló; § 39.
Bazan, estàtua d'Alvaro de (Madrid); § 47.
Belgica; § 67.
Bellver, Francesc; § 6, 24, 34, 42, 44.
Bellver, Ricard; § 47.
Benavente, bust de (Madrid); § 47.
Benlliure, Marià; § 34, 39, 43, 44, 45, 47, 60, 67.
Bernard, Josep; § 62.
Bernini; § 44.
Bertrán de Amat, Felipe; p. 9, § 9, 15.
Biblioteca Universitària (Barcelona); § 5.
Blasco de Garay, plaça de; § 12, 21, 22.

Blay, Miquel; § 43, 45, 47, 52-54.
Bonifaç; § 6.
Bordas, Luís; p. 9.
Boscà, Joan Salvador; § 16.
Boutelou, Claudio; p. 10, § 47.
Bover, Josep; § 21, 44,
Brusi, Antoni; § 14, 17.
Brussel·les; § 47.
Buenos Aires; § 28, 39.
Buibena, Eveli; § 26, 27.
Cabanyes, Josep Maria de; § 16.
Cabanyes, Josep Anton; § 16.
Cabrera, Antonio; § 47.
Cambra Oficial de Comerç i Navegació (Barcelona); § 12, 15, 16.
Campaner, Joan Ramon; § 16.
Campeny, Damià; p. 10, § 1, 6, 11, 12, 14, 19, 21, 24, 33, 42, 47.
Campo Sagrado, Marquès de; § 21.
Camps Elisis, teatre dels (Barcelona); § 16, 31
Canalias; § 47.
Canova; § 6, 47.
Capellani; § 47.
Capitania (Barcelona); § 20.
Capmany, Aureli; § 36.
Capodimonte; § 26.
Caputxins, convent dels; § 16.
Capuz, Josep; § 57, 63.
Carcassó, Josep; § 39, 42.
Cardona; § 5.
Carles III, rei d'Espanya; § 10, 26.
Carles IV, rei d'Espanya; § 26.
Carme, convent del; § 16.
Carpeaux; § 51, 53.
Carreras Candi, F.; p. 9, § 21, 22.
Carreres d'Argerich, Josep; § 16.
Carreres, can; § 6.
Casa de la Ciutat (Barcelona); § 5.
Casanoves, Enric; § 62.
Cassola, estàtua del general; § 47.
Castaños, Manuel; § 47.
Castaños, general; § 19, 36.
Castella; § 26, 32, 47.
Castellanas; § 44.
Catalunya; § 1, *passim*.
Catalunya, plaça de; § 35.
Cavelier; § 42.
Châtelet; § 15.
Chaudet; § 6.
Cementiri Vell (Barcelona); § 14.
Centre Excursionista de Catalunya (Barcelona); § 36.
Cerdà; § 19.
Ceres, font de; § 21.
Cervantes; § 31.
Cervera; § 16.
Cézanne; § 61,
Ciutadella; § 19.
Clarà, Josep; § 41, 47, 58, 59, 67.
Claramunt, Agustí; § 47.
Claret, Pare; § 47.
Claret, Joaquim; § 41, 59, 67.
Clavé, Josep Anselm; § 16, 42.
Clavé i C.ª; § 17.
Clostermans, Pere; § 7.
Cluny, museu de; § 26.
Codina Langlin; § 41, 47.
Coïmbra; § 26.
Col·legi del Bisbe; § 16.
Colomb, Cristòfor; § 22, 42, 47.
Comillas, marquesa de; § 20.
Conferència de Física Experimental (Barcelona); § 10.
Conservatori de Madrid; § 37.
Corinte; § 50.
Coroleu, José; § 9.
Cortada, Joan; § 11, 16, 34.
Creeft, Josep; § 41.
Cristina, carrer de; § 19.
Cuadrado, Macià; § 26.
Çuda, castell de la (Lleida); § 5.
Dalmases, palau; § 6.
Dalmases i Ros, Pau Ignasi; § 16.
Dalou; § 54.
Dant, Dante; § 47, 52.
Daoiz i Velarde; § 39.
Desvalls, Joan A.; § 19.
Diputació (Barcelona); § 16.
Dolorosa, imatge de la; § 44.
Domenech i Montaner, Lluís; § 25, 36.
Drais, baró de; § 17.
Duana (Barcelona); § 21.
Duana, passeig de la; § 19.
Duero, estàtua del marquès del (Madrid); § 47.
Dumont; § 6.
Dunyac, Josep; § 41, 65.
Eixample (Barcelona); § 19.
Elias de Molins, Antonio; p. 10, § 12,
Escola de Nobles Arts (Barcelona); § 15-16.
Escola d'Arts i Oficis (Barcelona); § 15.
Escola de Nobles Arts de la Junta de Comerç (Barcelona); § 19.
Escola de Belles Arts (Barcelona); § 6, 15, 21, 24, 35, 36,
Escola de Belles Arts (Mèxic); § 41.
Escola de Belles Arts (París); § 66.
Escolapis; § 16.
Escrivà de Romaní, Manuel; p. 10.
Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado (Barcelona); § 10.
Escuela de Artes y Oficios Artísticos (Barcelona); § 15.

Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes (Barcelona); p. 10.
Escuela de Arquitectura (Madrid) § 10.
Església de Sant Pere (Roma); § 45.
Església de Betlem; § 6, 20.
Espanya; p. 9, 10, § 2, 17, 26, 31, 39, 40, 44-47, 67.
Espartero, general; § 20.
Estats Units d'Amèrica; § 67.
Esteve Bonet, Josep; § 6, 26, 42.
Europa; § 5, 11, 15, 16, 21, 22, 34-36.
Fabrés; § 41.
Farinós, Felip; § 44.
Felip V; § 16.
Fenosa; § 41.
Fernàndez; v. Hernàndez.
Ferran, carrer de; § 19.
Ferran el Catòlic; § 22.
Ferran, Adrià; § 21, 33, 39.
Ferreira, Antoni; § 26.
Ferrer, Josep; § 7.
Ferrer, Joaquim; § 7.
Ferrer Carnicer, Vicents; § 7.
Fídias; § 65.
Figaro, Le; § 37.
Figueres, Joan; § 24, 44, 47.
Flotats, Joan; § 44.
Folch; § 42.
Foment de la Il·lustració (Barcelona); § 16.
Fonseca; § 47.
Fortuny; § 34, 42.
França; § 15, 17, 22, 26, 32, 35, 39, 41, 42, 50, 55, 67.
França Xica; § 14.
Furió, Antonio; p. 10.
Fuxà i Leal; § 30, 34, 43-45, 47, 67.
Gallissà; § 35.
Gandarias, José de; § 47.
Gauguin; § 61.
Garamendi; § 47.
Gargallo, Pau; § 41, 57, 63, 64.
Geffroy, Gustave; § 47.
General, Jardí del; § 19.
Geni Català, Font del; § 14-21.
Gibert; § 47.
Gich, S.; § 14, 27, 28.
Gilabert, Lluís; § 44.
Ginès; Josep; § 6, 26, 47.
Girona; germans; § 17.
Girona; § 15, 20.
Girona, seu de; § 6, 35.
Gisbert; § 32.
Godoy; § 2.
Gonzàlez, Juli; § 41.
Gómez; § 47.
Gorday, Carlota; § 32.
Govern Civil; § 21.
Goya; § 2.
Gràcia, Passeig de; § 19-21.
Gralla, casa; § 5.
Granada; § 47.
Granollers; § 17.
Grases; § 14.
Grècia; § 50.
Gremi de Revenedors; § 11-33
Gros; § 33.
Güell i Ferrer; § 42.
Guimó, Ricard; § 41, 66, 67.
Guixà, Celdoni; § 21.
Gurri, Salvador; § 21.
Hèrcules; § 12, 19.
Hernàndez o Fernàndez, G.; § 11.
Herodes; § 26.
Hipòdromo, Passeig del (Madrid); § 47.
Horta; § 20.
Hospici de Montserrat (Roma); § 39.
Hugué, Manuel; § 41.
Isabel la Catòlica, grup de (Madrid); § 47.
Itàlia; § 14, 31, 32, 37, 39, 67.
Ixart; § 36.
Jesuset de Praga; § 44.
José, un; § 31.
Juan, un; § 31.
Julià Lòpez; § 7.
Junta de Dames (Barcelona); § 16.
Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona; § 35.
Junta de Comerç de Catalunya; § 11, 12, 15, 21, 35.
Laberinte, El; § 19.
Laborde; § 20.
Lafond, Paul; p. 10, § 47.
Laietana, Granvia; § 5.
Lavern; § 17.
Liceu, Teatre del (Barcelona); § 19.
Liceu d'Isabel II (Barcelona); § 16.
Lipschitz, Carles; § 63.
Lisboa; § 2, 24, 26.
Lonja; v. Llotja.
Lleida, Seu Nova de; p. 10.
Lleida, Seu Vella de; § 5.
Llimona, Josep; § 43, 45, 47, 51.
Llotja, Lonja (Barcelona); p. 9, § 15, 16, 19, 21, 24, 35.
Lluís XIV; § 32.
Lluís XV; § 15.
Londres; § 10, 31, 41.
Longchamp, palau de; § 42.
Lòpez de Ayala, Abelard; § 37.
Lorenzale, Claudi; p. 9, § 35.
Louvre, museu del (París); § 3[illegible]
Lozano; § 47.

Lusitània; § 2.
Machado de Castro; § 26.
Madrid; p. 9, 10, § 1-3, 10, 16, 24, 26, 37-40, 46, 47.
Mafra; § 26.
Maillol, Arístides; § 41, 55-59, 61-64.
Malagarriga Codina, Sebastià; § 32.
Manacor; § 26.
Manchester; § 37.
Mani, Carles; § 61, 63.
Manjarrés, Josep de; p. 11, § 31.
Manresa; p. 10.
Maquinista Terrestre y Marítima (Barcelona); § 17, 22.
Maria Cristina de Borbon, estàtua de D.ª; § 47.
Marinas, Aniceto; § 47.
Marquet, Galceran; 19-22.
Marsella; § 26.
Martí, Juli; § 39.
Martí i Alsina; § 34.
Martín; § 47.
Martinell, Cèsar; p. 10.
Martínez Campos, monument al general; § 45.
Marzo, Antoni; § 44.
Mas, Josep; p. 10.
Mas i Vila; § 5.
Mataró; § 17.
Moyano, Claudio; § 47.
Meca; § 24.
Medinaceli, plaça; § 19-22.
Meister, Wilhelm; § 31.
Mélida, Arturo; § 47.
Mengs; § 10.
Mercè, església de la; § 6.
Mercadé, Benet; § 34, 35, 42.
Mercadé Belloc, Joaquim; § 16.
Mercat del Born; § 22.
Mestres, Apeles; § 28.
Mestres, Josep Oriol; § 28, 37.
Mèxic; § 39, 41
Milà i Fontanals, Pau; p. 9, § 35.
Milà i Fontanals, Manuel; p. 9, § 35.
Milagrosa, la; § 44.
Minne; § 57.
Miquel Badia, Francisco; p. 9, § 36.
Mir; § 61.
Moles, Pere; § 15.
Molina, Francesc Daniel; § 19, 21, 22.
Moltó; § 47.
Moncerdà; § 43.
Mont-Sió, convent de; § 16.
Montcada, carrer de; § 6.
Montpeó; § 6
Montserrat y Portela, José; § 47.
Moragues; § 34.
Moré, Victor; § 47.
Moya, palau; § 20.
Murat; § 47.
Múrcia; § 47
Murillo; § 10.
Museu d'Antiguitats (Barcelona); § 16.
Museu d'Art Modern de Madrid; § 37.
Museu Municipal de Lisboa; § 26.
Museu d'Art Modern, Museu del Parc (Barcelona); § 29, 42.
Museu de Pintura; § 16.
Museu Diocesà (Barcelona); § 11.
Myrina; § 59.
Nanteuil; § 6.
Napoleó; § 32.
Nàpols; § 26, 29.
Necker; § 15.
Neptú; § 21.
Nereides; § 21.
Nobas, Rossend; § 22, 34, 42, 44, 45, 44, 45, 47.
Nonell; § 44, 61.
Nunes; § 47.
Oliver; § 21
Olot; § 15, 25, 40, 43.
Oms, Manuel; § 28, 34, 42, 44, 47.
Oporto; § 2, 26, 47.
Oratori de Sant Felip Neri; § 16.
Orsolino, Tomàs; § 14.
Ossorio y Bernard, M.; p. 10, § 26.
Oslé, Llucià; § 47, 60, 67.
Oslé, Manuel; § 47, 60, 67.
Otero, Jaume; § 47.
Overbeck; § 35.
Padró, Ramon; § 12, 19, 44.
Palau, plaça de; § 14, 19, 20, 21.
Pagès, Eduard; § 44.
Pagès, Francesc; § 44.
Pagniuci; § 47.
Palau Reial de Madrid; § 26.
Palau Major (Barcelona); § 5.
Palau de Belles Arts (Barcelona); § 12, 19.
Palau de Justícia (Barcelona); § 43.
Palau de la Generalitat; § 43.
Palma de Mallorca; p. 10, § 15.
Palmerola, Ignasi; § 39.
Parc de la Ciutadella; § 6, 20, 34, 42, 43.
Parcerissa, F. J.; p. 10.
Paris; p. 10, § 6, 10, 12, 15, 22, 26, 31, 37, 39, 41, 45, 47, 50, 61, 63.
Parthenon; § 45.
Pascual, Sebastià Anton; § 16.
Passavant, S. D.; p. 10, § 10, 47.
Passeig Nou; § 12, 19.
Pastor, Modest; § 44.
Patrocinio, Sor; § 47.
Peleguer, Vicente; § 10.

Pelli; § 47.
Pellicer, Josep Lluís; § 34.
Península Ibèrica; § 46.
Pi, plaça del; § 11.
Pi i Arimon, Andreu Avelí; p. 10, § 16.
Picasso; § 61.
Piedad; § 47.
Piferrer, Pau; p. 10.
Pilar, Verge del; § 11.
Piquer Duart, Josep; § 6, 24, 42, 47.
Piquer, Francisco; § 47.
Pirineu; § 53.
Pirozzini, Carles; p. 10, § 12.
Plaça Reial; 6, 19, 20, 22.
Plandiura; § 39.
Planella Travé, Joan; § 29.
Poble Sec; § 21.
Poblet; § 5.
Pombal, Marquès de; § 2.
Pontejos estàtua de (Madrid); § 47.
Ponzano; § 47.
Portal Nou; § 19.
Portal de Mar (Barcelona); § 22, 42.
Portugal; § 2, 24, 26, 38, 46.
Prado (Madrid); § 47.
Principal Palace (Barcelona); § 13.
Prosèrpina; § 32.
Provença; § 26.
Provença, carrer; § 21.
Puig i Cadafalch; § 35.
Puiggarí; § 36.
Puiggener, Jaume; § 16.
Pujol; § 6.
Queiroz, Josep; § 26.
Querol; § 34, 39, 43, 45, 47, 49, 60.
Quintana; § 41.
Rambla de les Flors; § 20;
Rebull, Joan; § 66.
Rei, Font de la plaça del; § 35.
Renart, Dionís; § 64.
Retiro, Fàbrica del Retiro; § 2, 3, 26, 45.
Reus; § 11.
Reynés; § 60.
Riaño; § 10.
Riera i Grimald, Pere Joan; § 26.
Rius i Taulet; § 42.
Rodin; § 51, 56-8.
Rogent, Josep; § 12.
Rogent, Elies; 35-36.
Roig i Soler, Joan; § 44.
Roma; § 6, 10, 12, 19, 31, 35, 39, 45, 47.
Romà, Imperi; § 47.
Ronda de Sant Pere, § 14, 38.
Rosselló; § 55.
Roza; § 47.
Rubens; § 32.
Rude; § 6.
Ruiz, Estàtua del Teniente (Madrid); § 47.
Ruiz Porta, Joan; p. 10.
Rússia; § 67.
Sabadell; § 20.
Sacrest; § 43.
Sagnier; § 35.
Sala; § 6.
Salamanca, Josep de; § 52.
Saló de Cent; § 43.
Saló d'Art (Madrid); § 47.
Saló d'Art (París); § 47.
Salvadors, Museu dels; § 10.
Salvatierra, Valeriano; § 47.
Samsó, Joan; § 44-47.
Agustí, parròquia de St.; 20, 28, 44.
Sant Francesc, Església de; (Reus); § 11.
San Francisco; § 47.
Sant Gaietà, convent de; § 16.
St. Jaume, plaça de; § 5.
Sant Jaume, església de; § 20, 39.
St. Joan de Jerusalem, convent de; § 16.
San Jorge; § 47.
Sant Josep; § 26.
Sant Josep de la Muntanya; § 44.
Sant Just, Església de; § 11.
San Martí; § 47.
San Martino, Cartoixa de; § 26;
Sant Joan de Jerusalem; § 16.
Sant Sebastià; § 37.
Santa Caterina, convent de; § 5.
Santa Creu, Teatre de la; § 13, 16.
Santa Marta, església de; § 6, 14.
Santa Teresa; § 44.
Santacana, Museu dels; § 16.
Santes Creus; § 5.
Santigós, Josep; § 39.
Santigossa Westreten, Francesc; § 13, 22.
Saragossa; § 17, 47.
Sardà; § 36.
Sarret i Arbós, Joaquim; p. 10.
Sartine, Antoni Ramon Joan Gualbert Gabriel de (comte d'Alby); § 1[illegible]
Sedan; § 32
Seminari Conciliar de Barcelona; § 11, 16.
Serra; § 47.
Serra Bosch, Pere; § 21.
Serra, Josep; § 16.
Serrano Fatigati; p. 10, § 10, 38, 47.
Sevilla; p. 10, § 10, 47.
Simó Gómez; § 34.
Sobradiel, casa; § 5.

Societat Econòmico - Barcelonesa d'Amics del País; § 16.
Societat Barcelonesa d'Amics de la Instrucció; § 16.
Societat Filomàtica, de Barcelona; § 16.
Societat Filarmònica i Literària (Barcelona); § 16.
Solà, Anton; 6, 10, 19, 21, 39, 42, 47.
Soler y Pérez, Leopoldo; p. 10, § 15, 35, 38, 39.
Soler, Joan; § 6, 20, 21.
Sòria, Ricard; § 44.
Stanley, Lord; § 37.
Stockolm; § 45.
Subirà; § 47.
Subirats; § 47.
Subirat, Ramon; 44, 47.
Sunyol, Jeroni; § 34, 39, 43-45, 47, 52, 54.
Sureda, Bartomeu; § 3;
Talarn, Domènec; § 12, 19, 26, 27, 28, 44.
Talavera; § 2, 8.
Tanagra; § 59.
Tapiró; § 34.
Tarragona; p. 9, 10, § 5, 15.
Tàrrega; § 15.
Teatre Principal (Barcelona); § 13, 16, 20.
Teatre, plaça del; § 21.
Teixeira Lòpez; § 47.
Tenerani; § 6.
Tibidabo; § 34.
Tomàs Rotget, F.; § 44.
Tortosa, § 20.
Torrents, Estanislau; § 34.
Tossa; § 5.
Tovar, Duque de; § 47.
Traver; § 21.
Tres Gràcies, Font de les; § 22.
Trinitaris Descalços; § 16.
Trueba; § 47.
Tubino, F. M.; § 47.
Tusquelles; § 26-28.
Tusquets; § 34.
Universitat de Barcelona; § 12, 16, 37.
Universitat de Madrid; § 16.
València; p. 9, § 3, 10, 24-26, 28, 38-40, 44, 47.
Vallmitjana, Agapit; § 37, 42, 44, 45, 47.
Vallmitjana, Venanci; § 11, 24, 26, 34, 37, 42, 44, 45, 47, 57, 67.
Valls; § p.
Vaticà; § 6.
Vayreda; § 34.
Velàzquez, estàtua de (Madrid); § 47.
Vell, Font del; § 21.
Venèzia; § 12.
Venus; § 42.
Verestchaguine; § 32.
Vermell, Lluís; § 28.
Versalles; § 32.
Victoria, estàtua del Duque de la (Madrid); § 47.
Vic; § 6.
Viena; § 12.
Viladomat, Josep; § 66.
Vilar, Manuel; § 24, 41, 44.
Vilar i Roca; § 39.
Villa-Amil, Genaro; § 10.
Virreina, La; § 6, 16, 20.
Violet, Gustau; § 41, 56.
Vives, Marià; § 41.
Woermann, Karl; § 47.
Xàtiva; § 13.
Xifré, porxos de; 6, 12, 19-21.
Xuclà, carrer de; § 16.

ADVERTIMENT

Cal advertir al lector que el tamany dels gravats no respon sempre a un criteri de valor de l'obra reproduïda, sinó que sovint depèn de la composició múltiple de determinada obra escultòrica, de la deficiència de la fotografia original o d'altra raó de caràcter tipogràfic.

També cal tenir present que la ilustració gràfica d'aquesta història de l'escultura catalana moderna només està iniciada en aquest primer volum, i que serà completada, en ço que l'extensió de l'obra permet, en el volum segon.

INDEX DE MATERIES

		Pàgines
	Bibliografia	9
	Prefaci	13
I.	L'afebliment de Catalunya en començar el segle XIX (§ 1-5)	19
II.	Davallada i mort de l'escultura catalana en començar el segle XIX (§ 6-14)	29
III.	Revifament de la intel·lectualitat catalana (§ 15-23)	47
IV.	Escultura popular (§ 24-33)	77
V.	La florida escultòrica durant el tercer quart del segle XIX (§ 34-39)	105
VI.	L'escultura del darrer quart del segle XIX (§ 40-45)	125
VII.	Predomini de l'escultura valenciana i catalana en les terres ibèriques durant els segles XIX i XX (§ 46-47)	145
VIII.	El segle XX (§ 48-67)	161
	Index alfabètic	181
	Advertiment	187

FIGURES

Fig.	
1	Joan Enrich: Els Crucificats de Gavaà.
2	Manuel Tolsà: Entrada dels Reis Catòlics a Granada.
3	Ramon Padró Pijoan: Al·legoria.
4	Damià Campeny.

Fig.

5 DAMIÀ CAMPENY: SACRIFICI DE CAL'LIRROÉ.
6 DAMIÀ CAMPENY: LUCRÈCIA.
7 TRAVER: NEPTÚ.
8 JOSEP BOVER: GLADIADOR.
9 ANTONI SOLÀ: LA CARITAT ROMANA.
10 ANTONI SOLÀ: DAOIZ Y VELARDE.
11 JOSEP PIQUER: SACRIFICI DE LA FILLA DE JEFTÉ.
12 JOSEP PIQUER: SANT JERONI EN EL DESERT.
13 DAMIÀ CAMPENY: GLADIADOR.
14 JOSEP ESTEVE I BONET: LA PURÍSSIMA.
15 JAUME FOLCH I COSTA: MAUSOLEU DE L'ARQUEBISBE MOSCOSO.
16 DOMÈNEC TALARN: CALVARI.
17 ANÒNIM: FIGURETA D'ALCORA.
18 » » »
19 » » »
20 » » »
21 RAMON AMADEU: FIGURES DE PESSEBRE.
22 JOSEP GINÉS: DEGOLLACIÓ DELS INNOCENTS.
23 VENANCI VALLMITJANA: PIETAT.
24 VENANCI VALLMITJANA: LA TRINITAT.
25 ANDREU ALEU: SANT JORDI.
26 AGAPIT VALLMITJANA: ISABEL II I EL PRINCEP D'ASTÚRIES.
27 RAMON AMADEU: IMATGE D'UN SANT.
28 ROSSEND NOBAS: PAGESA CATALANA.
29 VENANCI VALLMITJANA: SANT VENANCI.
30 QUEROL: MOMUMENT A QUEVEDO.
31 ALFRED CASTELLANAS. VERGE JACENT.
32 ANTONI MARZO: CRIST JACENT.
33 ADRIÀ FERRAN: LA VERGE JACENT.
34 JERONI SUNYOL: DANT.
35 EDUARD B. ALENTORN: ESTÀTUA DE FÈLIX DE AZARA.

Fig.

36 Jeroni Sunyol: Estàtua del Marquès de Salamanca.
37 Josep Montserrat: Tornant de mercat.
38 Marià Benlliure: Monument al general Martínez Campos.
39 M. Blay: Els primers freds.
40 Josep Llimona.
41 Arístides Maillol.
42 Joaquim Claret.
43 Josep Clarà.
44 Enric Casanovas.
45 Josep Capuz.
46 Pau Gargallo.
47 Josep Dunyac.

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00038868644